

TRAITÉ D'HARMONIE

Théorique et Pratique

PAR

THÉODORE DUBOIS

MEMBRE DE L'INSTITUT
DIRECTEUR HONORAIRE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

RÉALISATIONS DES BASSES & CHANTS DU TRAITÉ D'HARMONIE. Prix net :



PARIS
AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, HEUGEL
ÉDITEUR-PROPRIÉTAIRE POUR TOUS PAYS

Tous droits de reproduction et de traduction réservés en tous pays.



TRAITÉ D'HARMONIE

TRAITÉ
D'HARMONIE
Théorique et Pratique

PAR

THÉODORE DUBOIS

MEMBRE DE L'INSTITUT
DIRECTEUR HONORAIRE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

RÉALISATIONS DES BASSES & CHANTS DU TRAITÉ D'HARMONIE.



PARIS
AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, HEUGEL
ÉDITEUR-PROPRIÉTAIRE POUR TOUS PAYS

Tous droits de reproduction et de traduction réservés en tous pays.

PRÉFACE

Au premier abord, l'opportunité d'un nouveau *Traité d'harmonie* peut être mise en doute, tant il existe déjà d'ouvrages sur la matière. Pendant notre long Professorat, nous nous sommes servi surtout du *Traité de Reber*, avec des notes et exercices que nous composions pour combler les lacunes de cet ouvrage. Ces notes et exercices ont été publiés depuis sous le titre : « *Notes et Études d'harmonie* pour servir de supplément au Traité de H. Reber ». Le succès qu'elles ont obtenu nous a décidé à publier aujourd'hui le présent ouvrage. En voici la raison : Bien que le *Traité de H. Reber* et nos *Notes et Études* forment, réunis, un livre d'enseignement très complet, les élèves sont obligés, à tout instant, de recourir d'un volume à l'autre, tant pour les textes que pour le travail à faire, ce qui est souvent fort incommode. En outre, deux volumes sont nécessaires, et le prix de chacun est relativement élevé, autre inconvénient. Nous avons donc pensé qu'un ouvrage qui condenserait en un seul volume tout ce qu'il est utile de dire, sans phraséologie, mais aussi sans brièveté systématique, aurait quelque chance d'être bien accueilli.

Ainsi que nous le disions dans l'Introduction de nos *Notes et Études :* « Parmi les nombreux Traités d'harmonie, dont quelques-uns ont une valeur incontestable, aucun ne répond complètement à ce qu'on est en droit d'attendre d'ouvrages de ce genre, soit que le côté théorique absorbe trop le côté pratique, soit que la manière dont ces ouvrages sont conçus ne permette de développer suffisamment ni l'intelligence artistique, ni le sentiment musical, et qu'ils semblent plutôt s'adresser à des mathématiciens qu'à des musiciens; soit encore que leur forme élémentaire ne leur permette d'embrasser qu'une faible partie des questions relatives aux études harmoniques sérieuses, soit enfin qu'ils renferment trop de détails puérils ou inutiles qui fatiguent

et rebutent l'élève ». Nous ajoutions que presque aucun ne met à même d'analyser les faits musicaux modernes, si intéressants et si importants aujourd'hui.

Pour bien montrer du reste l'esprit dans lequel est conçu notre ouvrage, nous ne pouvons mieux faire que de citer un passage du rapport de la Section de musique de l'Académie des Beaux-Arts sur nos *Notes et Études* : « L'auteur, profitant d'une expérience de dix-huit années d'un Professorat fécond en résultats, ne laisse aucun point de théorie dans le doute, aucun détail de réalisation inexpliqué; il met à même les élèves qui veulent faire des études sérieuses, de tout comprendre, de tout approfondir, de tout analyser, et surtout d'écrire avec une grande pureté, une grande clarté et une grande élégance, tout en ne rejetant aucun des éléments dont l'art moderne s'est enrichi.

» Il fallait conserver les traditions classiques, base immuable de tout bon enseignement, et ne pas se montrer hostile aux progrès de la science harmonique. Cela, M. Th. Dubois l'a bien compris, et les exercices nombreux qui suivent chaque chapitre de son ouvrage, témoignent à la fois d'un grand sentiment de la tonalité si respectée des anciens maîtres, et du désir de ne rendre son enseignement ni empirique, ni circonscrit dans des formules. »

Ce programme est celui que nous avons suivi pour le présent *Traite d'harmonie* et nous espérons l'avoir bien rempli. Dans un ouvrage de ce genre, il est impossible de ne pas se rencontrer fréquemment avec ses devanciers, car il n'y a pas plusieurs manières de dire, par exemple, qu'un accord parfait se compose d'une tierce et d'une quinte et que deux voix qui chantent le même son font entendre un unisson. Nous avons donc adopté, quant au fond, un certain nombre de définitions consacrées par tout le monde, ainsi que quelques-uns des aperçus théoriques du *Traité de Reber*, qui lui-même les avait empruntés à Jelensperger, comme il le dit dans son avant-propos. Ce n'est pas l'originalité qu'on doit rechercher ici, mais bien et seulement l'utilité.

Le fond des études que nous nous proposons a pour principal objet le *style rigoureux*, adopté généralement dans les concours du Conservatoire de Paris, notamment en ce qui concerne les *Basses données,* style basé sur les traditions des maîtres classiques. Il a aussi pour objet le *style libre* ou *moderne*, lequel peut se développer plus à l'aise dans les *Chants donnés,* selon leur nature et leur caractère.

Nous avons banni tout développement théorique inutile comme encombrant l'esprit de l'élève et l'empêchant de fixer son attention sur

les points fondamentaux et essentiels. Nous n'avons cependant pas omis tout ce qui peut exciter son esprit d'analyse, son raisonnement et son sentiment artistique. En un mot, notre but a été de faire œuvre d'artiste et non œuvre de pédant.

La théorie sans la pratique n'est rien pour des études de ce genre; nous avons donc indiqué un certain nombre d'exercices à faire sur chaque chapitre, ainsi que des basses et des chants à réaliser. Selon les indications données, l'élève devra d'abord réaliser ces basses et ces chants avec son harmonie propre, et ensuite avec l'harmonie de l'auteur qu'il trouvera dans un petit volume : *Réalisations,* complément indispensable du *Traité*.

Pour ce travail, il cachera d'abord soigneusement la réalisation, ne prenant que le chiffrage qui figure toujours sous la basse. Ensuite, *et seulement ensuite*, il consultera la réalisation de l'auteur, la comparant à la sienne et en tirant les enseignements nécessaires. — Nous lui recommandons donc instamment de ne jamais consulter celle-ci avant d'avoir complété de son mieux son travail personnel. — Quel profit pourrait-il tirer d'une semblable pratique?

Notre enseignement, dans son ensemble, n'est pas limité, comme nous l'avons dit déjà, aux règles du *style rigoureux*, bien qu'elles en forment le fond essentiel, mais il s'efforce d'expliquer les combinaisons et les ressources dont l'art musical s'est enrichi peu à peu, et qui constituent ce qu'on est convenu d'appeler le *style libre.* L'élève doit être capable, à la fin de ses études, d'analyser les hardiesses et les licences qui se rencontrent souvent dans les œuvres des plus grands maîtres et qui paraissent en contradiction avec l'enseignement qu'il reçoit. Il doit pouvoir se rendre compte de tout et comprendre pourquoi le génie s'est quelquefois affranchi avec bonheur de la rigueur des règles nécessaires aux études classiques.

Nous pensons que, notamment, tout ce qui traite dans cet ouvrage des notes étrangères à l'harmonie, jettera une grande lumière sur cette partie des études trop négligée jusqu'ici, négligence qui souvent amène le doute et la confusion dans l'esprit de l'élève.

Enfin, dans nos textes théoriques, nous avons recherché la clarté, la simplicité et la concision, et, dans nos textes musicaux, la clarté encore et le développement du sentiment musical.

Nous avons l'espoir de n'avoir pas fait œuvre inutile.

THÉODORE DUBOIS.

TABLE

Pages.

PREMIÈRE PARTIE

Harmonie consonante

CHAPITRE Ier

CHAPITRE II

CHAPITRE III

Pages.

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

DEUXIÈME PARTIE

Harmonie dissonante

CHAPITRE Ier

CHAPITRE II

CHAPITRE III

Pages

TROISIÈME PARTIE

NOTES ÉTRANGÈRES A LA TONALITÉ

Altérations

CHAPITRE Ier

CHAPITRE II

CHAPITRE III

QUATRIÈME PARTIE

NOTES NE FAISANT PAS PARTIE CONSTITUTIVE DES ACCORDS

Retards. - Pédales.

CHAPITRE Ier

CHAPITRE II

Pages.

CINQUIÈME PARTIE

Notes essentiellement mélodiques, étrangères à l'harmonie.

Appendice des Chapitres précédents
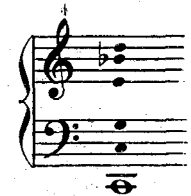
TRAITÉ D'HARMONIE
THÉORIQUE ET PRATIQUE

INTRODUCTION
Notions Préliminaires

Résonance naturelle d'un corps sonore

Sans vouloir faire ici une théorie de l'acoustique, nous croyons cependant utile de faire remarquer que l'harmonie moderne repose presque tout entière sur la résonance naturelle d'un corps sonore. En effet, lorsqu'on met en vibration une note grave, par exemple : d'autres sons plus faibles se font entendre, qu'on appelle sons *aliquotes* ou *harmoniques.*
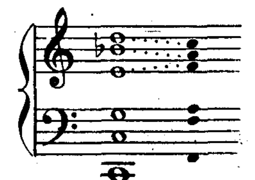
Les voici dans l'ordre où ils se produisent et où l'on peut les percevoir le plus facilement:



Or, cette résonance renferme toute l'harmonie naturelle: l'accord parfait majeur, l'accord de 7me de dominante et l'accord de 9me majeure. Il est plus difficile, il est vrai, d'expliquer l'origine du mode mineur ; pourtant on observera que ses éléments sont contenus en germe dans les trois notes sol, si♭, ré, de l'Exemple précédent.

En donnant ici la résolution naturelle des dissonances contenues dans la disposition générale des sons harmoniques étagés au dessus d'une note grave, nous avons en effet toute l'harmonie naturelle que MONTEVEVERDE a pressentie, dont il a été le premier initiateur, harmonie déterminant toute une nouvelle orientation musicale, point de départ de la musique moderne et de l'unité tonale.

Voici ces résolutions:



Il y a lieu de remarquer que l'accord donné par la résonance du corps sonore est placé sur la *dominante,* et que c'est seulement la résolution de cet accord qui donne naissance à l'accord de tonique.

D'où l'on peut conclure:

1º — Que le degré le plus important de la gamme au point de vue tonal est la *dominante,* et non pas la tonique, bien que celle-ci donne son nom à la tonalité en raison de son caractère conclusif.

2º — Que la succession *dominante-tonique* représente l'*enchaînement-type* donné par la nature.

Comme on le voit, l'harmonie n'est pas une science purement conventionnelle puisque ses principales et primordiales combinaisons viennent de la nature. La science les a développées, ornées, de mille manières. C'est ce qui fait l'objet de cét ouvrage.

L'harmonie est une science toute moderne, car, de l'antiquité, nous ne connaissons que la mélodie et le rythme. — L'harmonie peut donc se définir ainsi: l'art de la combinaison et de l'enchaînement des sons simultanés.

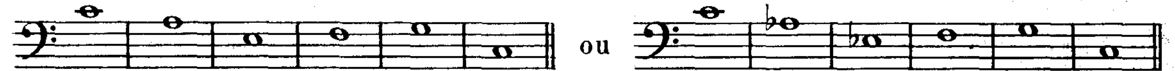
Il est bien entendu que l'élève, avant d'entreprendre des études d'harmonie, doit avoir fait de bonnes et solides études de solfège; cependant, il n'est pas inopportun de donner ici une sorte de résumé de ce qui concerne les intervalles, ainsi qu'un moyen infaillible de reconnaître leur mesure et leur qualité. Ce résumé sera suivi d'exercices à faire.

Copyright by HEUGEL, 1921
AU MÉNESTREL, 2bis, rue Vivienne, HEUGEL Editeur, Paris.

TONALITÉ et MODALITÉ

Nous voulons rappeler aussi que les deux termes: *Tonalité* et *Modalité* ont une signification bien différente. En effet, la succession de quelques notes suffit souvent à déterminer la tonalité d'un morceau, mais non la modalité.

Par exemple, si nous faisons entendre: la tonalité d'*Ut* s'impose sans que nous puissions reconnaître en aucune façon si le mode est majeur ou mineur. _Si, au contraire, nous faisons:



la modalité est déterminée; dans le premier cas, nous sommes en ut majeur, dans le second, en ut mineur.

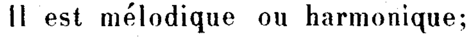
Donc, une succession quelconque de notes peut donner le sentiment du ton sans donner celui du mode. _Mais toute succession de notes ou d'accords qui n'impose pas à la fois le sentiment de la tonalité et de la modalité produit une impression vague, une incertitude troublante qui ne peut et ne doit se prolonger, la tonalité et la modalité étant les éléments indispensables de la musique moderne. _Dans la pratique, on ne fait pas souvent la distinction, et l'on se borne à dire, pour abréger: tonalité de Mi♭ majeur; tonalité de Fa♯ mineur, etc....

L'harmonie repose sur les deux gammes majeure et mineure. _La gamme majeure ne pouvant donner lieu à aucune équivoque, nous nous abstenons d'en donner un exemple. La gamme mineure harmonique dont nous nous servirons exclusivement dans ces études est celle-ci :

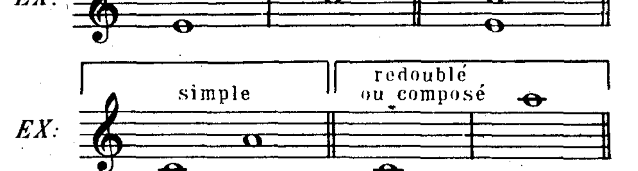
INTERVALLES

L'intervalle est la distance qui sépare une note d'une autre note.





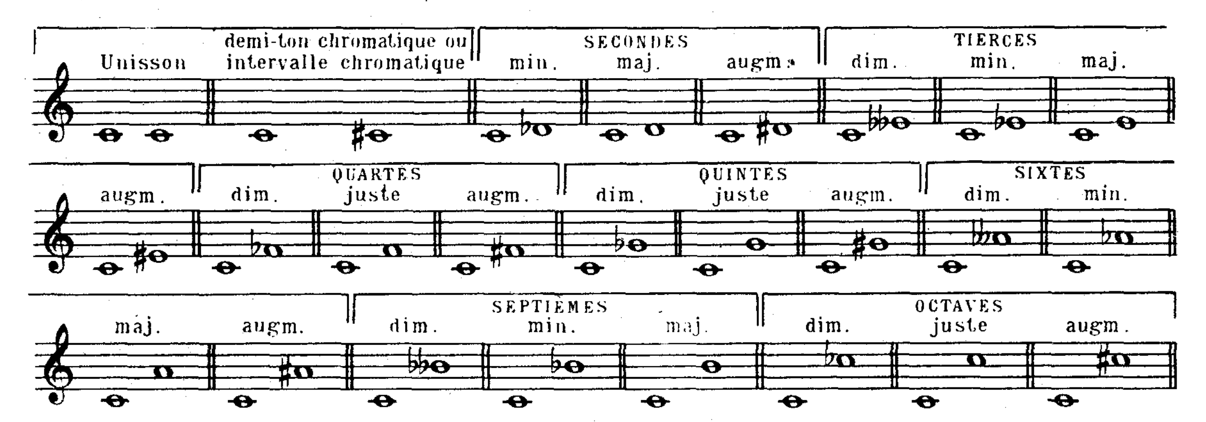
Il est mélodique ou harmonique; *EX:*



Il est simple ou redoublé; *EX:*

On compte les intervalles à partir de la note grave.

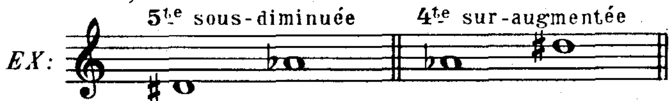
TABLEAU DES INTERVALLES



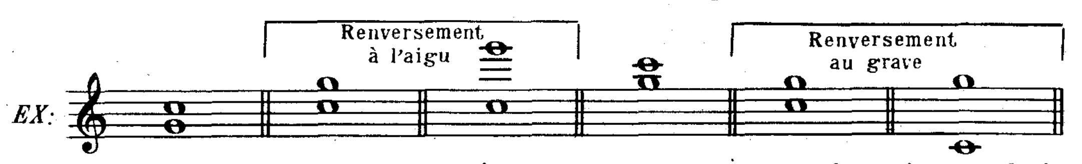
L'unisson, qui n'est pas un intervalle, ne figure ici que parcequ'il est le renversement de l'octave.

La 2de diminuée et la 7me augmentée n'étant pas des intervalles harmoniques *réels*, nous jugeons inutile de les faire figurer dans ce tableau.

Quelques intervalles peuvent quelquefois devenir sous-diminués ou sur-augmentés, mais ils sont rarement usités;



On renverse un intervalle lorsqu'on transporte à l'aigu sa note grave et vice-versa;
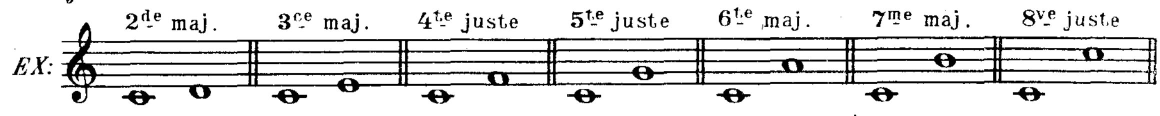


Au renversement, les intervalles majeurs deviennent mineurs, les mineurs deviennent majeurs, les diminués deviennent augmentés et les augmentés deviennent diminués; seuls les intervalles justes restent justes: tels la 4te et la 5te.

Consonances et Dissonances. _Les consonances *parfaites* sont formées par des intervalles donnant le sentiment du repos et restant en outre invariables dans les deux modes; tels sont l'unisson, la 5te juste et l'8ve. _ Les consonances *imparfaites* sont formées par des intervalles variables selon le mode; tels sont la 3ce et la 6te majeures et mineures. _ La 4te juste, quoiqu'invariable dans les deux modes, mais ne donnant pas le sentiment du repos, est appelée consonance *mixte*. _ Tous les autres intervalles sont *dissonants*.

Moyen pratique de mesurer les intervalles et de reconnaître leur qualité

Nous établissons d'abord en principe que: tous les intervalles d'une gamme majeure *à partir de la tonique, sont majeurs*, à l'exception de la 4te, de la 5te et de l'8ve qui sont *justes*.



Or, tout intervalle, plus grand d'un demi-ton que l'intervalle majeur *est augmenté*; plus petit d'un demi-ton: *mineur*; plus petit de deux demi-tons: *diminué*. _Tout intervalle plus grand d'un demi-ton que l'intervalle juste, *est augmenté*; plus petit d'un demi-ton: *diminué*. _L'intervalle juste n'est donc jamais ni majeur ni mineur.

Dès lors, rien n'est plus facile que de mesurer un intervalle et de reconnaître sa qualité, en considérant comme tonique la note grave de l'intervalle demandé.

EXEMPLE: Quel intervalle sépare les deux notes la♭ mi♮? **RÉPONSE**: Une *5te augmentée*, parceque la 5te qui se trouve dans la gamme majeure de la♭, à partir de cette note, est mi♭, et que le mi♮ étant plus élevé d'un demi-ton, la 5te est augmentée au lieu d'être juste.

AUTRE EXEMPLE: Quel intervalle sépare les deux notes mi do♯? **RÉPONSE**: Une *6te majeure*, parceque la 6te qui se trouve dans la gamme majeure de mi, à partir de cette note, est précisément do♯.

Il est inutile de multiplier les exemples, tant le procédé est simple et d'une application facile.

*REMARQUE*_Si la note grave de l'intervalle demandé ne peut servir de tonique à une gamme majeure, comme par exemple: Ré ♯, La ♯, Fa ♭, etc.... on n'a qu'à hausser ou à baisser d'un demi-ton chromatique les deux notes de l'intervalle, et l'on obtient le même résultat.
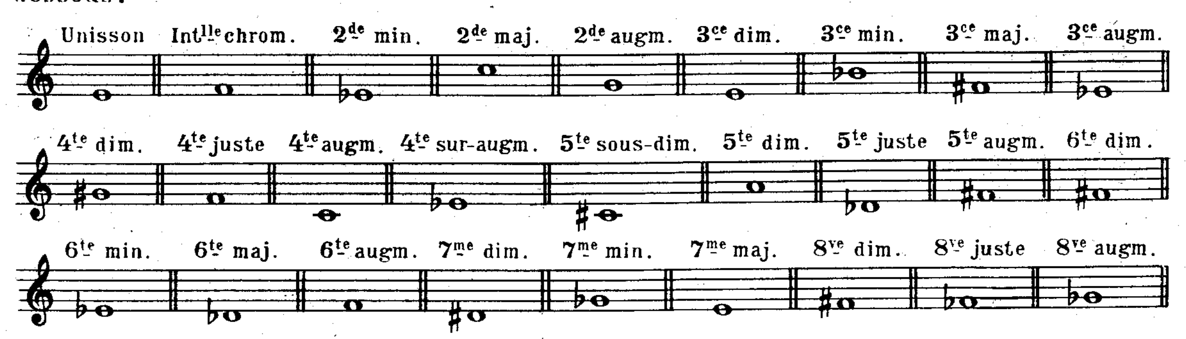
EXEMPLE: Quel intervalle sépare les deux notes Ré ♯ Do? **RÉPONSE**: Ne pouvant prendre Ré ♯ comme tonique d'une gamme majeure, on baisse les deux notes Ré ♯ Do, qui deviennent Ré ♮ Do ♭, et l'on trouve en appliquant le procédé ci-dessus: *7me diminuée*.

AUTRE EXEMPLE: Quel intervalle sépare les deux notes Fa ♭ Sol ♮? **RÉPONSE**: Ne pouvant prendre Fa ♭ comme tonique d'une gamme majeure, on hausse les deux notes Fa ♭ Sol ♮, qui deviennent Fa ♮ Sol ♯, et l'on trouve, en appliquant le procédé ci-dessus: *2de augmentée*, etc....

Le moyen pratique que nous venons d'indiquer est *infaillible* et ne laisse place à aucune erreur.
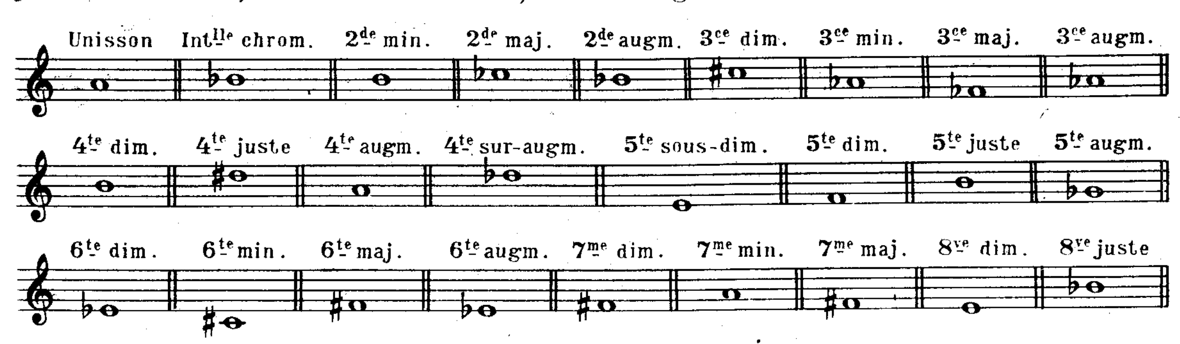
EXERCICES

1º_Ecrire, sur une portée supérieure, les notes formant les intervalles indiqués ci-dessous:

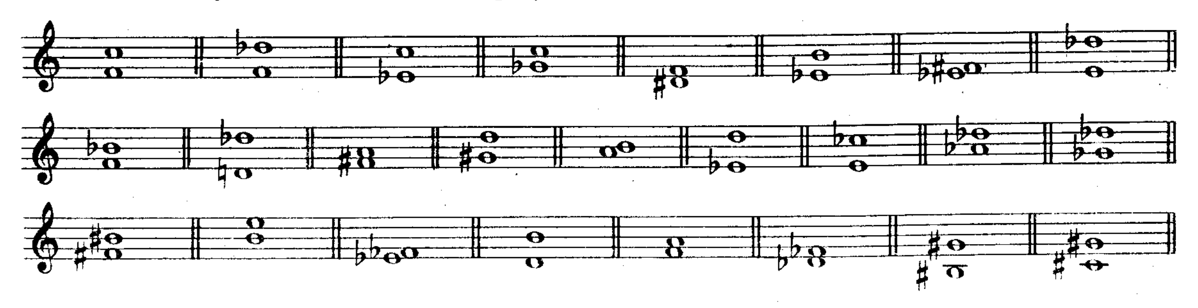


2º_Faire ensuite un second tableau des intervalles, en prenant pour point de départ des notes à volonté.

3º_Ecrire, sur une portée supérieure, les intervalles indiqués ci-dessous, et sur une portée inférieure, leurs renversements, en en désignant la qualification.



4º _Indiquer la nature des intervalles suivants; c'est-à-dire s'ils sont: *consonances parfaites, consonances imparfaites, consonances mixtes* ou *dissonances*.



PREMIÈRE PARTIE

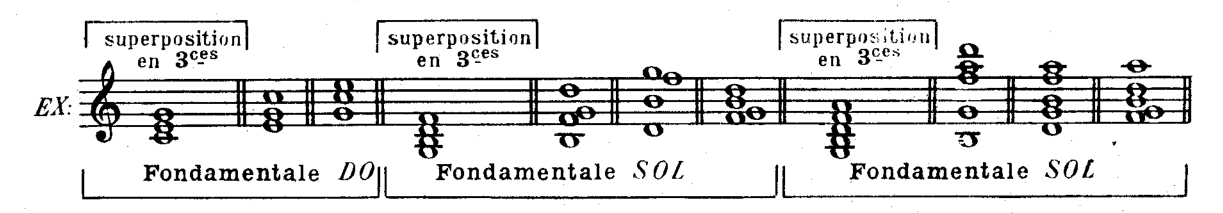
HARMONIE CONSONANTE

CHAPITRE PREMIER

FORMATION ET ÉTAT DES ACCORDS

ACCORDS

§ 1 _ On appelle *accord* l'émission simultanée de plusieurs notes pouvant toujours être reconstituées à l'état de tierces superposées. _ La note qui sert de base à ces tierces se nomme *fondamentale*.



Il s'ensuit que lorsque cette note est placée à la basse, l'accord est à l'*état fondamental*. Dans le cas contraire, il est à l'*état de renversement;*

EX: Etat fondamental | Etat de renversement | Etat de renversement

§ 2 _ Tous les degrés de la gamme sont susceptibles de servir de fondamentale à un accord. Les conditions en seront déterminées dans le cours de cet ouvrage.

Accord parfait majeur, Accord parfait mineur, Accord de quinte diminuée

§ 3 _ L'harmonie consonante est la base de tout l'édifice harmonique. Avec son seul secours, les vieux maîtres ont produit des chefs d'œuvre. Nous ne saurions assez dire quelle importance on doit attacher à cette partie des études. _ On peut affirmer qu'un élève qui sait déjà se servir habilement et correctement des accords consonants au point de vue des enchaînements, des cadences, des modulations, etc...a fait un grand pas. Nous nous appesantirons donc sur cette partie et nous conseillons vivement à l'élève de ne l'abandonner que lorsqu'il se sentira bien maître de sa plume dans le maniement de ces accords.

Le professeur intelligent et consciencieux appréciera certainement le bien fondé de cette recommandation et dirigera en conséquense les études de ses élèves.

§ 4. — L'harmonie consonante comprend trois espèces d'accords: *l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur* et *l'accord de 5te diminuée*

§ 5. — *L'accord parfait majeur* se compose d'une fondamentale, d'une 3^{ce} majeure et d'une 5te juste;[1] il se place sur les Ier IVe et V^{e} degrés de la gamme majeure, et sur les Ve et VIe de la gamme mineure;

UT majeur — LA mineur

EX: Ier degré — IVe degré — V^{e} degré — V^{e} degré — VIe degré

§ 6. — *L'accord parfait mineur* se compose d'une fondamentale, d'une 3^{ce} mineure et d'une 5te juste; il se place sur les IIe IIIe et VIe degrés de la gamme majeure, et sur les Ier et IVe de la gamme mineure;

UT majeur — LA mineur

EX: IIe degré — IIIe degré — VIe degré — Ier degré — IVe degré

§ 7. — *L'accord de 5te diminuée* se compose d'une fondamentale, d'une 3^{ce} mineure et d'une 5te diminuée. Dans l'harmonie consonante, cet accord n'est employé que sur le IIe degré de la gamme mineure. Celui qui *pourrait* avoir pour fondamentale le VIIe degré des deux modes est rattaché aux accords dissonants dont il a les tendances attractives. Ceci sera expliqué au chapitre traitant de l'harmonie dissonante.

LA mineur — UT majeur — LA mineur

EX: IIe degré — VIIe degré — VIIe degré

inusités dans l'harmonie consonante

EXERCICES

Indiquer les tonalités et les degrés auxquels peuvent appartenir les accords parfaits majeurs ayant pour fondamentales: mi♭ la♭ si♮; les accords parfaits mineurs ayant pour fondamentales: la, mi♭, fa♯, et les accords de 5te diminuée ayant pour fondamentales: mi, sol, do♯. Procéder pour ce travail comme il suit: L'accord parfait majeur de do appartient au Ier degré du ton de do majeur; au IVe degré du ton de sol majeur; au Ve degré du ton de fa majeur; au Ve degré du ton de fa mineur, et au VIe degré du ton de mi mineur.

---

(1) On compte toujours les intervalles à partir de la note de basse.

VOIX

§ 8. _Dans les études d'harmonie, on écrit généralement pour les voix. _On pourrait écrire aussi bien pour des instruments ou pour le piano, mais l'expérience a démontré que l'obligation pour l'élève de se renfermer dans les limites vocales, lui était très salutaire.

§ 9. _Chaque voix s'appelle aussi *partie*, et la manière de disposer les diverses parties et de les enchaîner les unes aux autres s'appelle *réalisation*.

Une bonne disposition ne doit rester longtemps ni trop serrée, ni trop espacée.
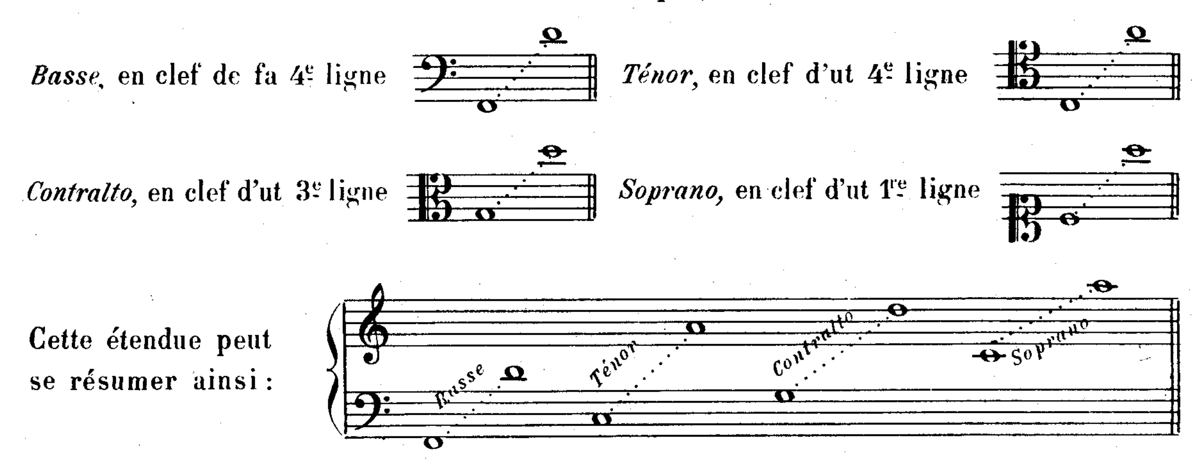
Dans la région grave de l'harmonie surtout, une disposition serrée doit être évitée avec soin, car il en résulte toujours un effet de lourdeur et d'écrasement admissible seulement dans certains cas spéciaux: par exemple une situation dramatique, ou le caractère particulier d'une œuvre.

Ce que nous disons plus haut *(voir Introduction page 1)* de la résonance du corps sonore éclaire et justifie cette remarque. _Constatons en effet que plus on se dirige vers les régions élevées, plus les parties sont rapprochées. Là encore, c'est la nature qui nous sert de guide.

§ 10. _La réalisation la plus usitée est celle à 4 voix ou 4 parties: *Soprano, Contralto, Ténor* et *Basse*. _La plupart de nos exercices sont conçus pour être ainsi réalisés. _Un certain nombre seront indiqués pour être écrits à 3 parties: *Soprano, Contralto* et *Basse*; ou *Soprano, Ténor* et *Basse*; ou encore *Contralto, Ténor* et *Basse*. Dans ce cas, l'élève choisit la disposition qui lui convient le mieux.

§ 11. _La partie inférieure et la partie supérieure s'appellent: *parties extrêmes*; les parties du milieu: *parties intermédiaires*. La partie supérieure s'appelle aussi: *prédominante*.

§ 12. _Voici l'étendue ordinaire de chaque voix.



Dans des cas *exceptionnels*, on pourrait dépasser d'une note à l'aigu ou au grave les limites indiquées ci-dessus. Mais on doit s'efforcer de se maintenir dans la région moyenne de chaque voix et de n'aborder la limite extrême que passagèrement.(1)

§ 12bis _Pour ne pas grossir démesurément ce volume, nous présentons tous les exemples et réalisations sur deux clefs seulement (celles de sol et de fa). Cette manière d'écrire n'en représente pas moins l'image exacte de la réalisation pour les voix, selon les principes qui viennent d'être énoncés._ Mais nous conseillons cependant aux élèves de réaliser toujours sur les véritables clefs afférentes à chaque voix *(voir § 10)*.
Il s'habituera ainsi à mieux dessiner et à mieux voir la marche de chaque partie.

(1) Nous devons mentionner aussi deux genres de voix très répandues dans le domaine pratique et dans l'utilisation chorale en général: Mezzo Sopo allant de Si♭ à Sol, et Baryton allant de La à Fa.

MOUVEMENTS

§ 13. _Il y a deux sortes de mouvements : le *mouvement mélodique* et le *mouvement harmonique*.

Le mouvement ***mélodique*** est la succession immédiate de deux sons ;



Le mouvement ***harmonique*** est la succession simultanée de deux ou de plusieurs sons ;
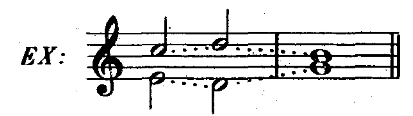
EX:

Ce mouvement se subdivise en :

1º *Mouvement semblable* ou *direct* : deux ou plusieurs parties montant ou descendant à la fois;

EX:

2º *Mouvement contraire* : une partie montant pendant qu'une autre descend ;



3º *Mouvement oblique* : une partie se mouvant pendant qu'une autre reste immobile;
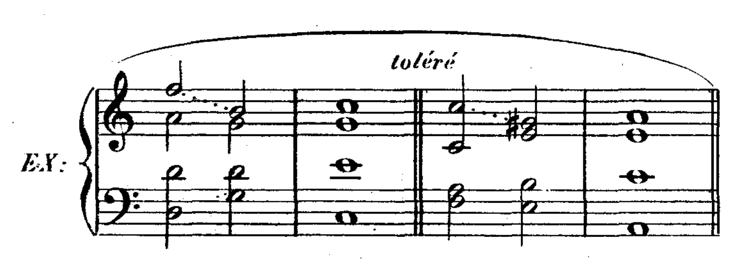


§ 14. _Dans la réalisation de l'harmonie, le mouvement contraire et le mouvement oblique sont préférables au mouvement semblable; ils sont plus élégants et ont en outre le grand avantage de faciliter la pureté de la réalisation. On s'en rendra compte bien vite en pénétrant plus avant dans ces études.
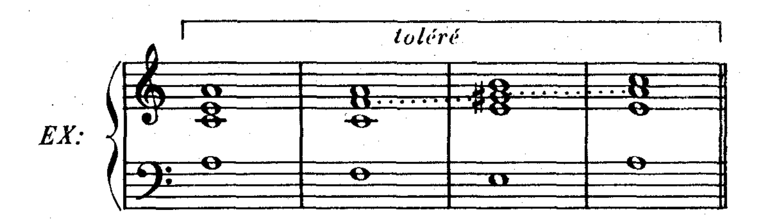
MOUVEMENTS MÉLODIQUES

§ 15. _Les intervalles mélodiques permis sont : l'intervalle chromatique, la 2de mineure, la 2de majeure, la 3ce mineure, la 3ce majeure, la 4te juste, la 5te juste, la 6te mineure et l'8ve.
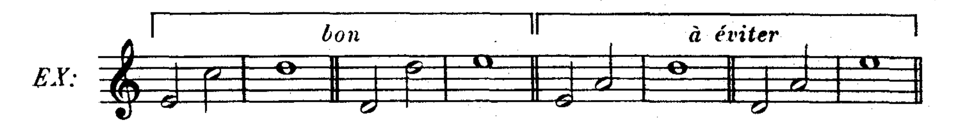
Tous les autres intervalles sont proscrits, à l'exception de la 5te diminuée et de la 4te diminuée, qui sont tolérées à la partie supérieure, lorsque la seconde note est note sensible montant à la tonique;
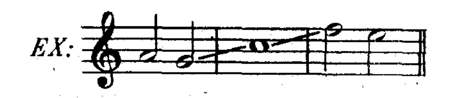


§ 16.– La seconde augmentée peut aussi être tolérée, mais avec une grande réserve, et seulement dans les parties intermédiaires, lorsqu'il y a impossibilité de faire autrement. La seconde note doit également être note sensible et monter à la tonique;
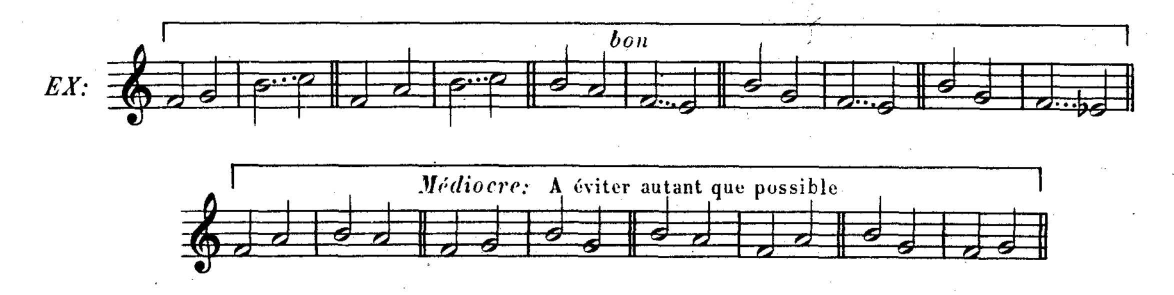


§ 17.– Quand on franchit l'intervalle de 7e ou de 9e en deux mouvements, l'un des deux, doit être une seconde;
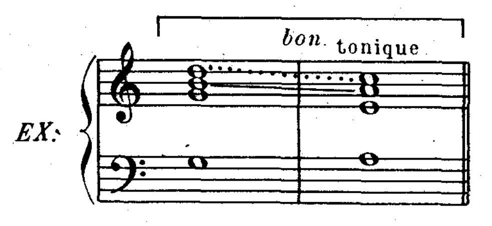


A moins que la note du milieu ne repose sur une valeur plus longue que celle qui a précédé; en ce cas l'intonation devient plus facile, et partant, possible;



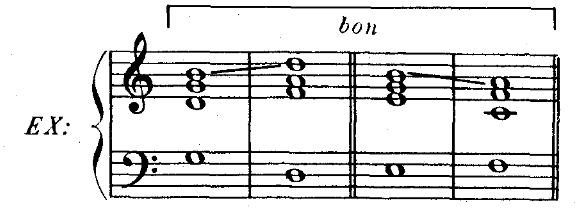
§ 18.– Quand on franchit l'intervalle de 4te augmentée également en deux mouvements, la dernière note doit, autant que possible, continuer le mouvement ascendant *par demi-ton diatonique,* ou descendant *par degré conjoint;*



§ 19.– La note sensible doit toujours monter à la tonique, excepté: 1o– Dans l'enchaînement du Ve au VIe degré du mode majeur, si elle est dans une partie intermédiaire, et si la note placée au-dessus d'elle fait entendre la tonique dans l'accord suivant;



2o– Si l'accord suivant ne contient pas la tonique, ou encore si la note sensible n'appartient pas à l'accord du Ve degré;
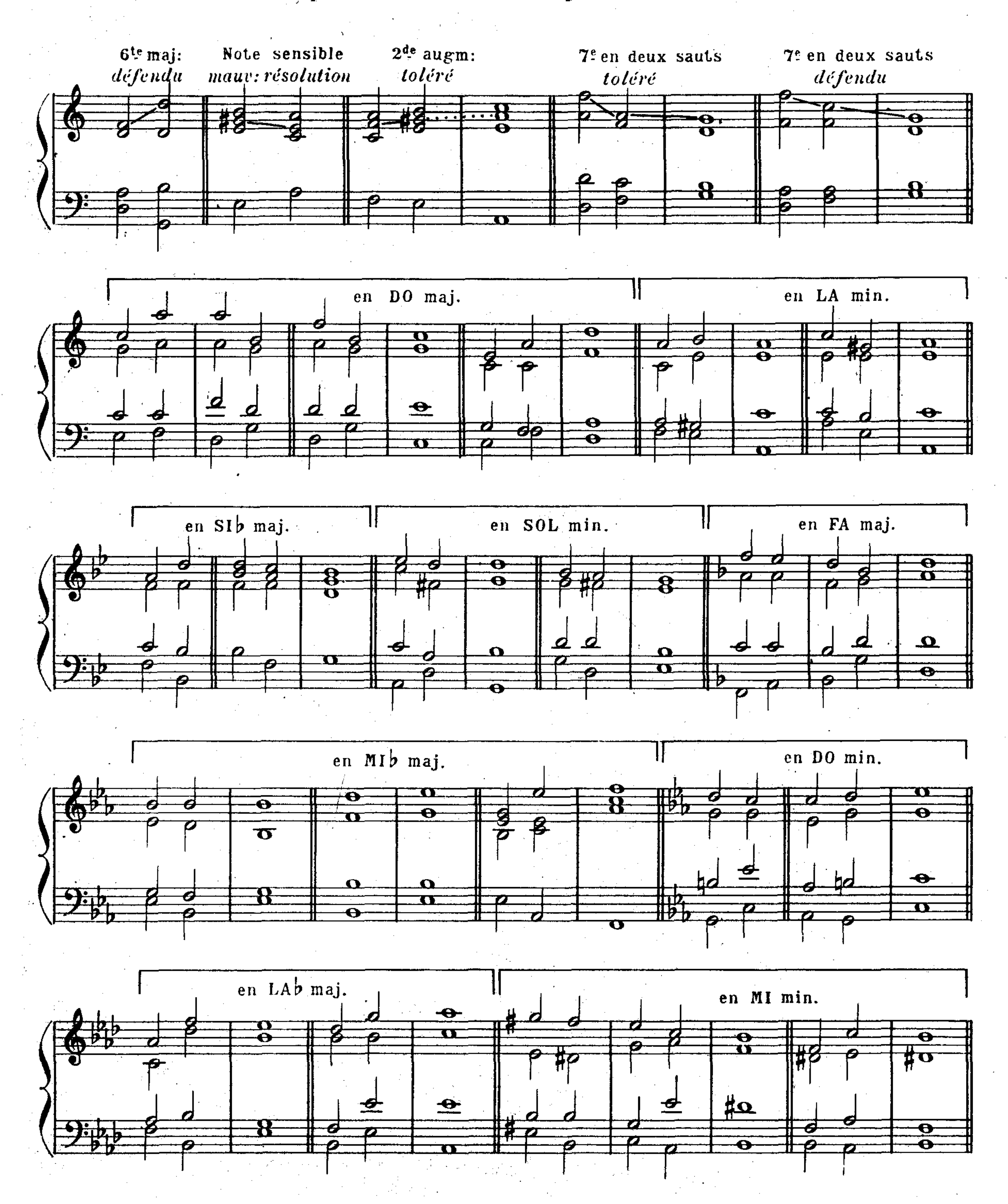


EXERCICES

Indiquer dans les enchaînements d'accords suivants:

1º_ Les mouvements mélodiques défendus et leur nature;

2º_ Les notes sensibles qui font une mauvaise résolution;

3º_ Les mouvements mélodiques tolérés. Dans les cinq premiers enchaînements, nous donnons des exemples de la manière de procéder.



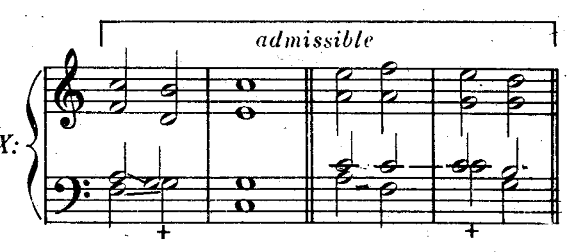
DOUBLURES et SUPPRESSIONS

§ 20. — La reproduction simultanée d'une note à une ou plusieurs octaves, ou à l'unisson, s'appelle *doublure*.

La doublure d'une note par son unisson appauvrit l'harmonie. Conséquemment, on doit autant que possible *éviter de doubler en unisson*. Cependant, cette doublure est très admissible:

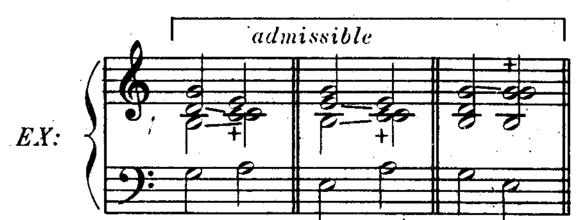
1º — Entre les deux *parties inférieures*, sur le temps fort ou faible, s'il n'a pas une longue durée, et par mouvement *contraire ou oblique;*

EX:



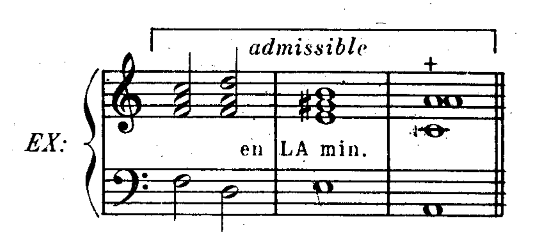
2º — Entre les autres parties, mais seulement *sur un temps faible,* également par mouvement contraire ou oblique, et par *degrés conjoints, au moins dans une partie;*

EX:



3º — Entre le Soprano et l'Alto, quand une phrase musicale *se termine* à la partie supérieure par la tonique précédée du IIº degré;

EX:
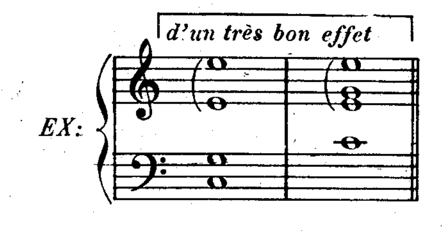


§ 21. — Les meilleures notes à doubler sont: en premier lieu, la fondamentale; en second lieu, la 5te; et en troisième lieu, la 3ce.

Nous ne posons pas ce principe d'une façon absolue, car l'influence des *notes tonales* qui sont: la tonique, la dominante et la sous dominante, qu'on appelle encore *bonnes notes du ton,* se fait vivement sentir en ce qui concerne les doublures.

Il sera donc presque toujours d'un bon effet de doubler ces trois notes quelque soit le rôle qu'elles jouent dans l'accord.

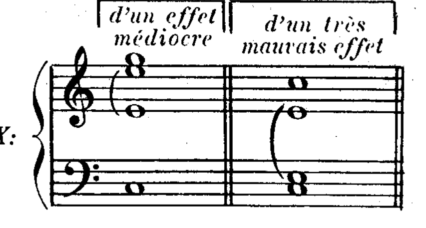
§ 22. — Il est à remarquer que la doublure de la 3ce de l'accord parfait majeur est généralement plus dure et plus âpre que celle de l'accord parfait mineur. Cependant elle est souvent d'un heureux effet lorsqu'elle a lieu entre le Soprano et l'Alto ou entre le Soprano et le Ténor;

EX:

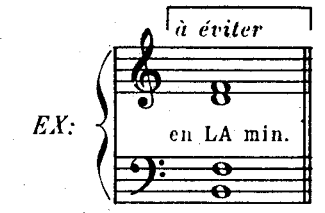


Les autres combinaisons sont presque toujours défectueuses, surtout si la doublure a lieu dans la région grave de l'harmonie;

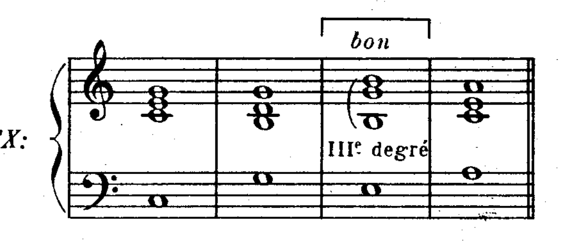
EX:



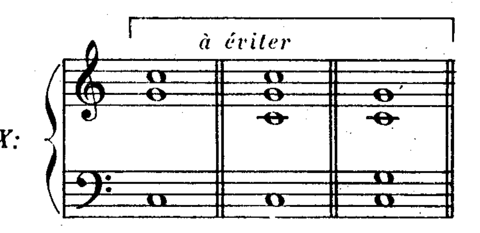
Pour éviter des difficultés de réalisation et aussi un effet peu satisfaisant pour l'oreille, on doit éviter de doubler la 5te dans l'accord de 5te diminuée ayant pour fondamentale le second degré de la gamme mineure;



§ 23. — La note sensible ayant une tendance naturelle à monter à la tonique, et jouant par cela même un rôle très délicat dans l'harmonie, on évitera de la doubler, à moins qu'elle n'appartienne à un accord autre qu'à celui du Ve degré;



En écrivant soit à trois, soit à quatre parties, on doit s'abstenir, à moins d'un effet particulier qui n'entre pas dans le cadre de ces études élémentaires, de supprimer la 3^{ce} de la fondamentale qui est la note caractéristique *modale* des accords consonants;



N. B. — Il est bien entendu que tous ces principes, toutes ces restrictions visent tout spécialement les études scolastiques. Les compositeurs de goût et expérimentés savent à propos, dans des compositions libres, enfreindre des règles qu'ils connaissent et auxquelles ils doivent leur habileté dans l'art d'écrire.

EXERCICES

Ecrire sur deux portées, et à quatre parties, des accords parfaits majeurs sur les fondamentales: *ré* et *la*♭; des accords parfaits mineurs sur les fondamentales: *sol* et *si*; et des accords diminués (du II^d degré du mode mineur) sur les fondamentales: *fa*♯ et *do*.

Ne pas mettre entre les différentes parties une distance plus grande que l'8^{ve} (le ténor et la basse sont exceptés de cette règle). Ne pas dépasser l'étendue affectée à chaque voix, et disposer ces accords de différentes manières, à peu près comme dans l'exemple suivant, en cherchant le plus grand nombre possible de combinaisons. Chacun de ces accords est considéré au repos, et doit, *comme tout ce qui ne s'enchaîne pas*, être séparé de son voisin par une double barre.

L'élève suivra du reste cette prescription dans tout le cours de ses études;

EX:

MOUVEMENTS HARMONIQUES

EFFETS QUI EN RÉSULTENT

QUINTES ET OCTAVES CONSÉCUTIVES

§ 24.— Il est défendu de faire, entre deux parties quelconques, *deux quintes* ou *deux octaves consécutives,* soit par mouvement direct, soit par mouvement contraire. La raison est que les quintes produisent un effet de *dureté,* et les octaves un effet de *platitude,* de *pauvreté* (inharmonique);

EX: *très mauvais* 5 5 5 5 8 8 8 8 5 5 5 5 8 8 8 8

Deux unissons consécutifs sont également défendus, de même que *l'unisson* succédant *à l'8ve* par mouvement contraire, et réciproquement;

EX: *très mauvais* uniss. uniss. 8 uniss. uniss. 8

Plus tard, des correctifs viendront atténuer la rigueur de ces règles que, pour le moment, on observera rigoureusement.

EXERCICES

Indiquer par de petits traits verticaux, comme dans les exemples précédents, et par le mot: *défendu,* les fautes de *5tes*, d'*8ves* et d'*unissons* contenues dans les enchaînements suivants. (Les enchaînements ne contenant pas de fautes ne doivent être l'objet d'aucune indication).

QUINTE ET OCTAVE DIRECTES
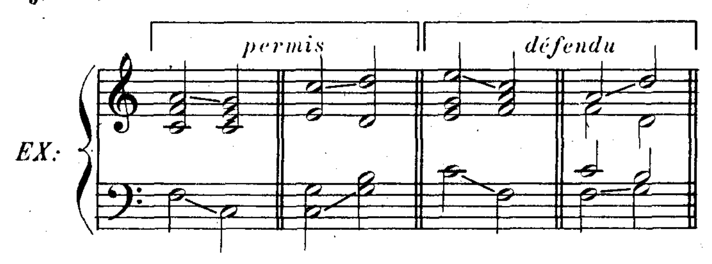
§ 25. — On appelle ainsi la 5te et l'8ve amenées entre deux parties *par mouvement direct.*(1)

Ce cas, extrêmement fréquent, exige de grandes précautions que nous allons déterminer avec précision dans les règles suivantes:

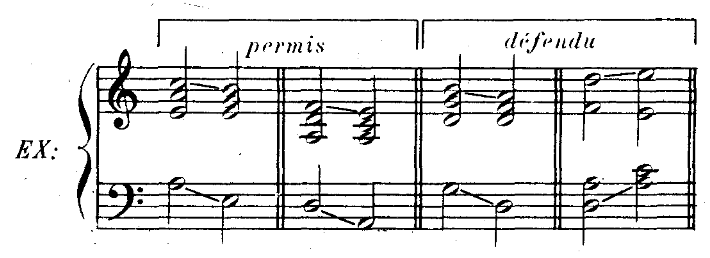
QUINTE DIRECTE ENTRE LES PARTIES EXTRÊMES

§ 26. — La 5te amenée par mouvement direct entre les parties extrêmes est permise:

1º - Sur l'accord du Ier et du Ve degré, si la partie supérieure procède par mouvement conjoint;
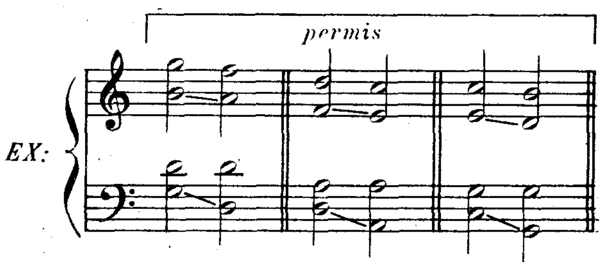


2º - Sur les autres degrés, si la partie supérieure procède par 2de mineure descendante;



QUINTE DIRECTE ENTRE UNE PARTIE INTERMÉDIAIRE ET UNE AUTRE PARTIE QUELCONQUE

§ 27. — La 5te amenée par mouvement direct entre une partie intermédiaire et une autre partie quelconque est permise:
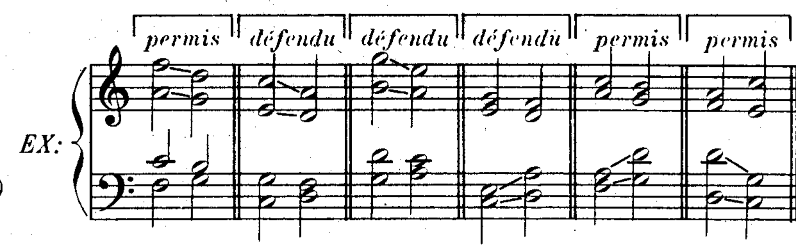
1º - Sur tous les degrés, si la partie la plus élevée des deux procède par mouvement conjoint;



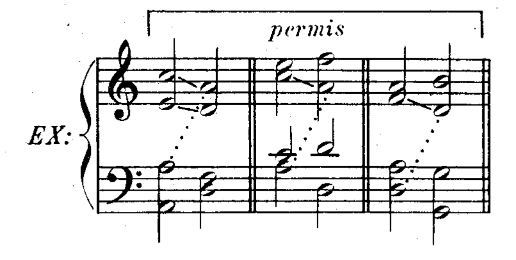
---

(1) La plupart des Traités les désignent sous le nom de 5te et 8ve cachées.

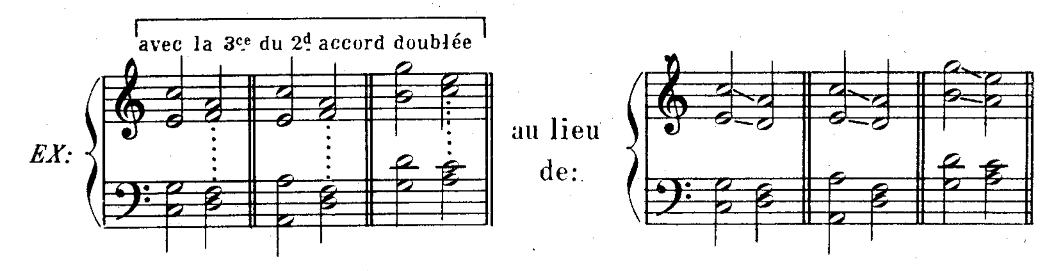
2º – Sur les trois bons degrés seulement, si c'est la partie inférieure qui procède par mouvement conjoint; (1)



3º – Sur tous les degrés et même par mouvement disjoint dans les deux parties, si l'une des deux notes formant la 5te est commune aux deux accords qui s'enchaînent;



REMARQUE. – La dureté de certaines 5tes directes peut-être souvent évitée en doublant la 3ce du second accord: excellent moyen sur lequel nous appelons particulièrement l'attention des élèves;



OCTAVE DIRECTE ENTRE LES PARTIES EXTRÊMES

§ 28. – L'octave amenée par mouvement direct entre les parties extrêmes est permise: Si la partie supérieure procède par 2de mineure ascendante ou descendante, et seulement sur les trois meilleurs degrés de la gamme;

permis — *défendu*

EX:

La mineur

Elle n'est que tolérée, et avec réserve, seulement sur les trois meilleurs degrés, si la partie supérieure procède par 2de majeure descendante, mais principalement dans les conclusions de phrases, sur l'accord de la tonique;

toléré dans les cas difficiles — *meilleur que les deux précédents* — *défendu*

EX:

IVe degré — Ve degré — tonique

(1) Voir § 60 la qualification des différents degrés.

OCTAVE DIRECTE ENTRE UNE PARTIE INTERMÉDIAIRE ET UNE AUTRE PARTIE QUELCONQUE

§ 29._ L'octave amenée par mouvement direct entre une partie intermédiaire et une autre partie quelconque est permise: si la partie la plus élevée des deux procède par mouvement conjoint;

permis

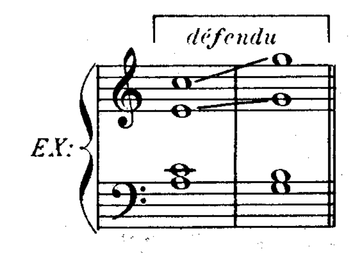
EX:

Elle n'est que tolérée, et avec réserve en montant seulement, si c'est la partie inférieure qui procède par mouvement conjoint;
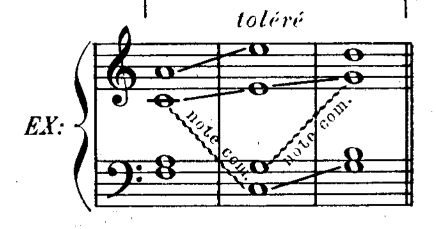
toléré dans les cas difficiles en montant — *défendu* en descendant

EX:

Mais si les deux parties procèdent par mouvement disjoint, elle est défendue;

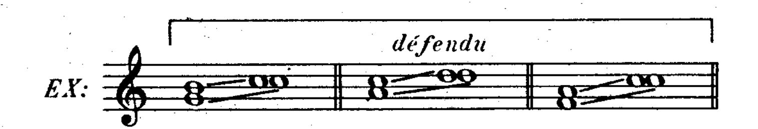


à moins qu'elle ne se produise sur les meilleurs degrés, en montant, et si les deux accords qui s'enchaînent ont une note commune;
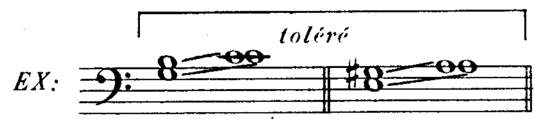


UNISSON DIRECT

§ 30._ L'unisson provenant d'un mouvement direct doit toujours être évité;

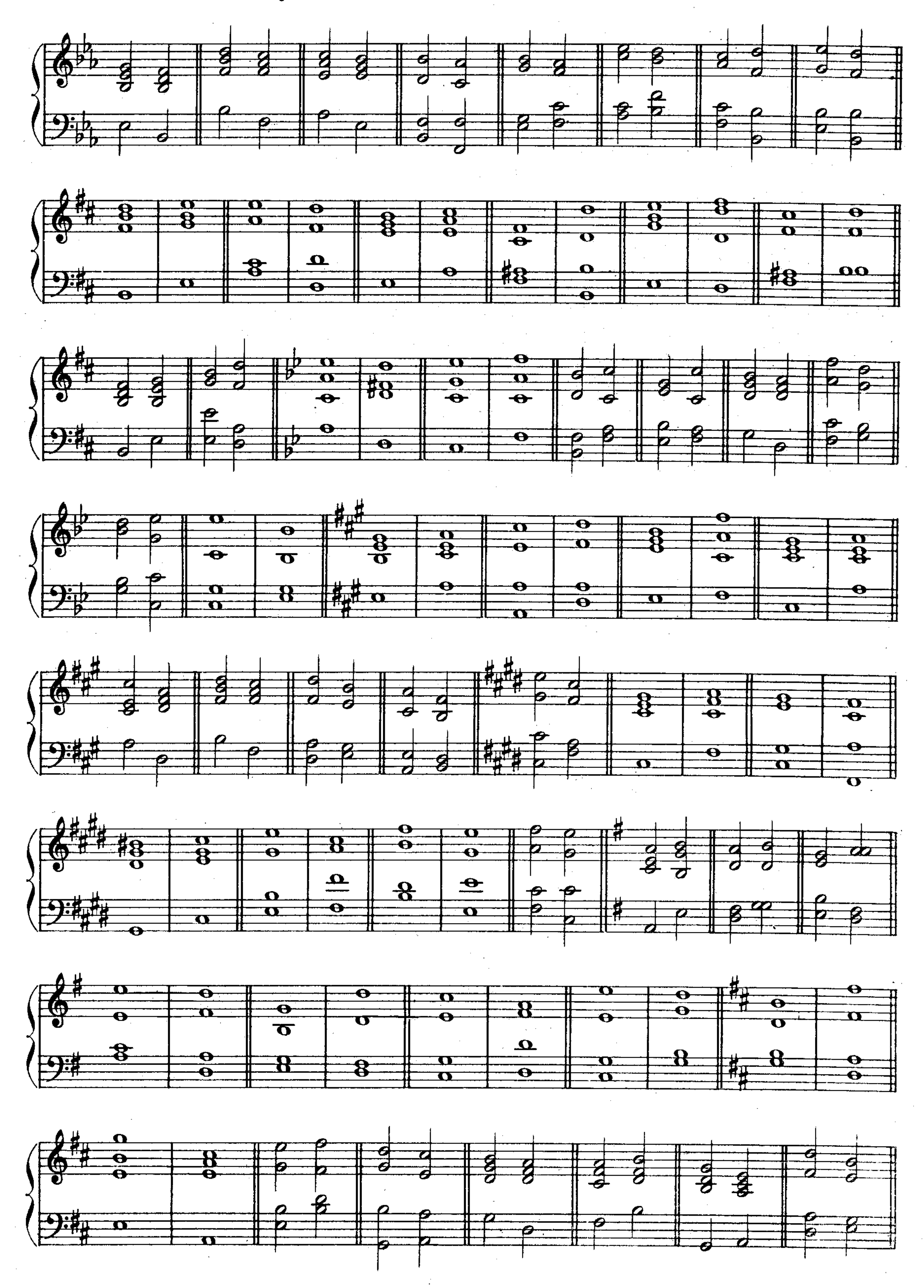


Il peut être toléré, seulement dans les cas difficiles, entre le ténor et la basse, sur la tonique;



EXERCICES

Indiquer par de petits traits, comme dans les exemples précédents, et par le mot défendu, les fautes de 5tes et d'8ves directes contenues dans les enchaînements suivants: Indiquer également celles qui ne sont que tolérées. (Les enchaînements ne contenant pas de fautes ne doivent être l'objet d'aucune indication).

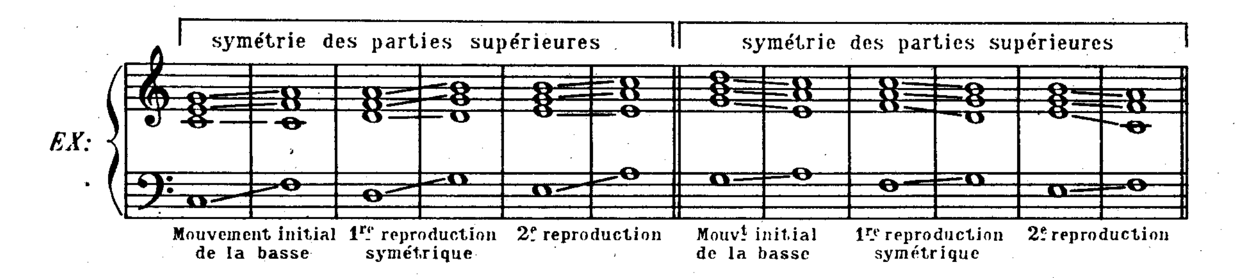


REMARQUE. – On voit souvent dans les œuvres des maîtres des séries d'octaves consécutives dont le but est de mettre plus en relief une mélodie ou un fragment de mélodie. Ces octaves ne sont qu'un redoublement et n'ont rien de commun avec celles dont on vient de parler.

Avant de commencer les exercices sur l'enchaînement et la réalisation des accords; l'élève se pénètrera bien des observations préliminaires suivantes:
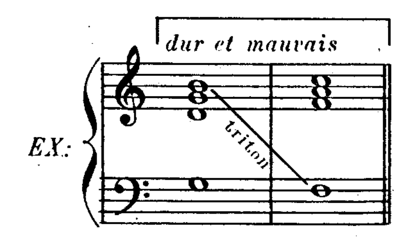
MARCHES D'HARMONIE

§ 31. – On appelle *Marche d'harmonie* ou *Marche harmonique,* un mouvement de basse se reproduisant symétriquement à des intervalles égaux, soit en montant, soit en descendant. – Pour le moment, il suffit de savoir qu'en ce cas, la symétrie de la réalisation est obligatoire dans les parties supérieures. – Plus tard il sera donné à ce sujet tous les développements nécessaires;
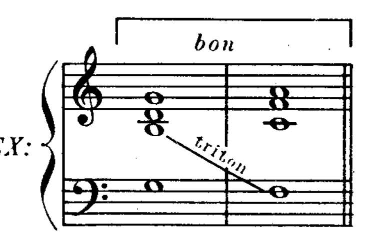


FAUSSE RELATION DE TRITON

§ 32. – Dans l'enchaînement *du Ve au IVe degré* lorsque la sensible est à la partie supérieure et monte sur la tonique, il en résulte une grande dureté causée par l'intervalle de triton, dont les deux notes sont entendues successivement, l'une à la partie supérieure, l'autre à la basse;



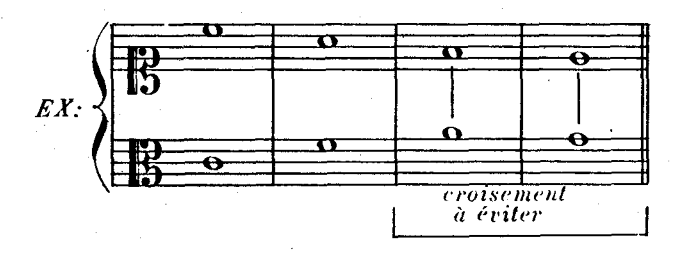
Cette dureté s'appelle: *Fausse relation de triton.* On évite son mauvais effet en plaçant la sensible dans une partie intermédiaire;



Nous verrons également plus tard tous les développements relatifs à cette fausse relation.
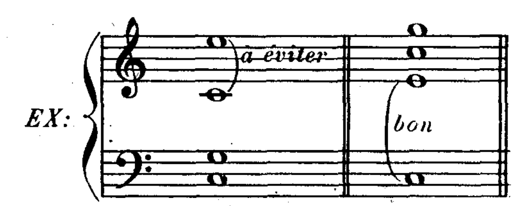
CROISEMENTS

§ 33.— Quand les diverses parties de l'harmonie ne conservent pas leur ordre respectif, il y a croisement.— Il faut éviter soigneusement le croisement dans les études élémentaires. Nous indiquerons en temps opportun le moment où l'élève pourra se servir de cet artifice;



DISTANCE
à observer entre les parties

§ 34.— La distance qui sépare une partie de celle qui lui est immédiatement voisine ne doit pas excéder l'octave, excepté entre le ténor et la basse;



INTERVALLES
conjoints et disjoints

§ 35. — On s'efforcera de procéder par intervalles aussi rapprochés que possible. La réalisation gagne beaucoup à l'emploi des intervalles conjoints ou peu disjoints. On ne perdra jamais de vue cette observation importante, en remarquant toutefois qu à trois parties, les mouvements sont forcément plus disjoints.

Mouvement direct simultané

§ 36.— Il est rare que le mouvement direct dans toutes les parties à la fois n'amène pas des fautes ou des incorrections; il est donc très prudent de l'éviter, tout au moins en écrivant à quatre parties.

RÉSUMÉ

des règles et observations précédentes pour servir à la réalisation des accords consonants à l'état fondamental

1º – Faire choix de positions ni trop serrées ni trop larges.

2º – Ne pas dépasser l'étendue ordinaire des voix, et si l'on aborde les *limites extrêmes,* soit à l'aigu, soit au grave, ne pas s'y maintenir longtemps.

3º – Ne pas faire d'intervalle mélodique diminué ni augmenté. – *(Voir* § ***15, 16, 17, 18****).*

4º – Faire rigoureusement monter la sensible à la tonique; ne la faire descendre que dans la succession du Vᵉ au VIᵉ degré *du mode majeur,* si la note placée au-dessus d'elle fait entendre la tonique dans l'accord suivant.

5º – Ne pas doubler en unisson, sauf dans les cas consignés au § 20.

6º – Doubler de préférence la fondamentale de l'accord; ne doubler la tierce que si la pureté de la réalisation l'exige, et surtout si cette tierce est une des *bonnes notes du ton.*

7º – En cas de suppression d'une note, supprimer de préférence la 5ᵗᵉ de l'accord; ne jamais supprimer la tierce.

8º – Ne pas faire, entre deux parties, deux quintes justes, ni deux octaves consécutives, même par mouvement contraire.

9º – Eviter les fautes de 5ᵗᵉˢ et d'8ᵛᵉˢ provenant d'un mouvement direct *(Voir* § ***25*** *à* ***30****)*

10º – Si une formule de basse se reproduit symétriquement, *observer également la symétrie* dans la réalisation.

11º – Dans l'enchaînement du Vᵉ au IVᵉ degré, ne pas mettre la relation du *triton* dans les *deux parties extrêmes.*

12º – Ne pas faire de croisements.

13º – Ne pas mettre entre le Soprano et l'Alto, ni entre l'Alto et le Ténor une distance plus grande que l'8ᵛᵉ.

14º – Procéder *le plus possible par intervalles conjoints* ou *peu disjoints,* surtout à quatre parties.

15º – Eviter, *autant que possible,* le mouvement direct dans toutes les parties à la fois, surtout à quatre parties.

N. B. – Quelques unes des règles et observations que nous avons vues et formulées jusqu'ici ne trouveront peut-être pas leur application immédiate dans les exercices qui vont suivre; elles n'en doivent pas moins, dès à présent, être fixées dans l'esprit et dans la mémoire.

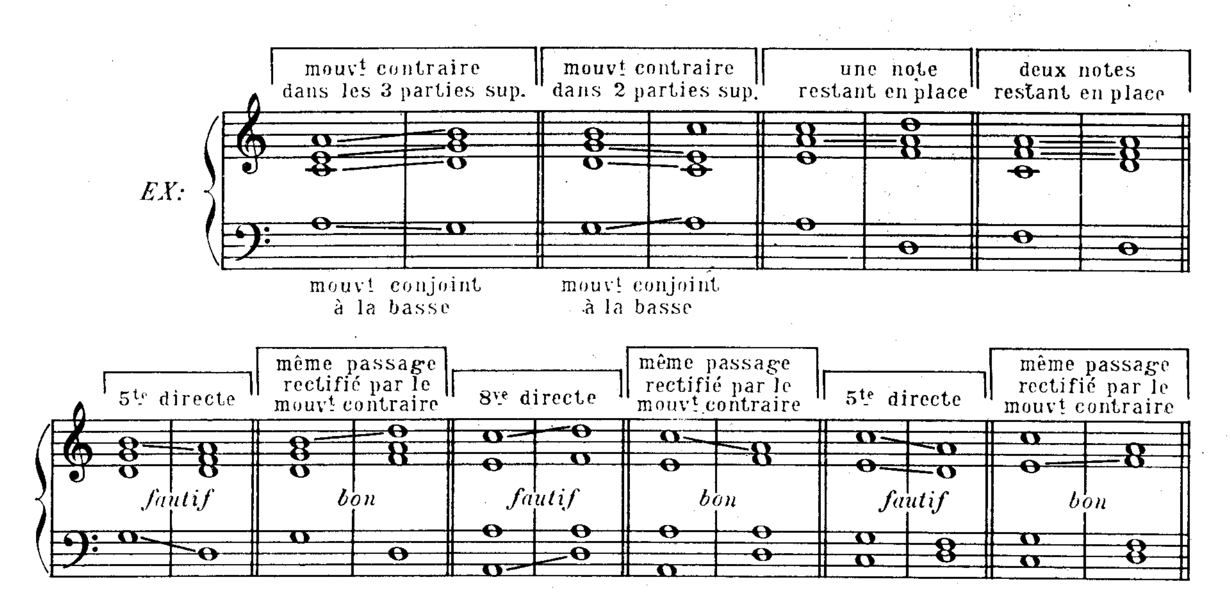
RECOMMANDATIONS TRÈS IMPORTANTES POUR L'ÉLÈVE
AU DÉBUT DE SES ÉTUDES SUR LA RÉALISATION

Afin d'empêcher *l'élève commençant* de tomber dans un grand nombre de fautes que son inexpérience ne lui permettrait pas d'éviter facilement, nous lui conseillons de méditer et d'appliquer les recommandations suivantes, qui sont plutôt des mesures de prudence que des règles, mais qui lui seront, croyons-nous, très utiles.

1º _ En écrivant les accords à l'état fondamental à quatre parties, *lorsque la basse marche par degrés conjoints,* faire procéder les parties supérieures (au moins deux, la 5te et l'8ve) par *mouvement contraire* sur les notes *les plus voisines* de l'accord suivant.

2º _ Si une ou deux notes d'un accord font partie de l'accord suivant, *les conserver en place,* et faire le moins de mouvement possible avec l'autre ou les autres parties.

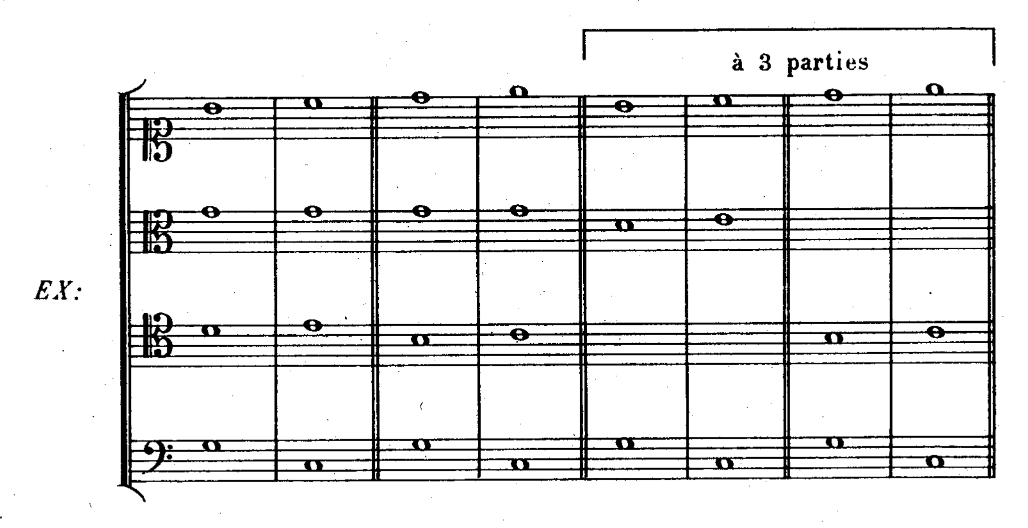
3º _ Si malgré ce second moyen on ne pouvait éviter certaines fautes, se rappeler que le *mouvement contraire* est le remède presque toujours souverain, et ne pas hésiter à l'employer dans tous les cas embarrassants;



EXERCICES PRÉPARATOIRES SUR LA RÉALISATION

Réaliser deux fois à quatre parties, et une fois à trois, chaque groupe des accords suivants; ces groupes ne doivent être considérés que comme des fragments isolés; les disposer sur quatre et trois portées pour les voix, comme dans l'exemple suivant. _ A trois parties, nous conseillons d'écrire les deux parties supérieures pour *Soprano et Contralto,* cette disposition étant la plus usitée et la plus commode; mais on peut aussi les écrire pour *Soprano et Ténor,* ou pour *Contralto et Ténor.*

La réalisation à trois parties autorise souvent une distance plus grande que l'8ve entre les deux parties supérieures;



En UT maj.

En LA min.

En MI ♭ maj.

En SOL maj.

En SI ♭ maj.

En SI min.

En FA maj.

En RÉ min.

REMARQUE. — Sans qu'il y ait lieu de le répéter par la suite, tous les exercices et leçons de ce Traité, seront écrits sur 4 et 3 portées, pour les voix, avec les clefs afférentes à chaque voix, a moins d'indication contraire.

N. B. — Sans vouloir anticiper sur les règles concernant le chiffrage, nous dirons seulement ici que l'accident placé sur certaines notes des basses affecte la tierce de ces notes.

EXERCICES DE RÉALISATION

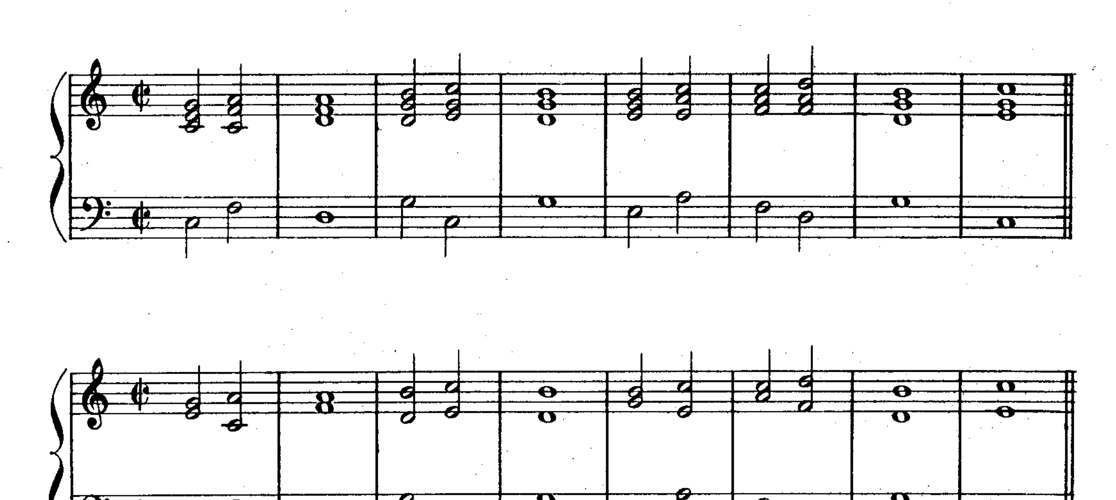
HARMONIE CONSONANTE — ÉTAT FONDAMENTAL

Réaliser les Basses suivantes avec le nombre de parties indiquées.

Pour guider l'élève dans la réalisation de ces premières Basses, nous indiquerons en toutes lettres, au-dessus du premier accord de chaque leçon, la manière de disposer cet accord. Ainsi {do sol mi veut dire:

N. B. — Dans tous les exercices de ce Traité, on devra *le plus souvent* terminer la réalisation des Basses par la doublure de la tonique à la partie supérieure.

BASSE RÉALISÉE À 4 ET À 3 PARTIES, POUR SERVIR DE MODÈLE



BASSES A RÉALISER (1)

Réalisation de l'auteur, (voir "Réalisations" page 1)

N° 1. (A 4 et à 3 parties) — à 4 {do sol mi; à 3 {do mi

N° 2. (A 4 parties) — {sol mi do

N° 3. (A 4 et à 3 parties) — {la mi do; {mi do

N° 4. (A 4 parties) — {la mi do

N° 5. (A 4 et à 3 parties) — {si sol ré; {si ré

N° 6. (A 4 parties) — {fa la do

N° 7. (A 4 et à 3 parties) — {ré la fa; {ré fa

N° 8. (A 4 parties) — {ré fa si

N° 9. (A 4 et à 3 parties) — {la fa ré; {ré fa

N° 10. (A 4 parties) — {ré sol si

N° 11. (A 4 parties) — {si fa ré

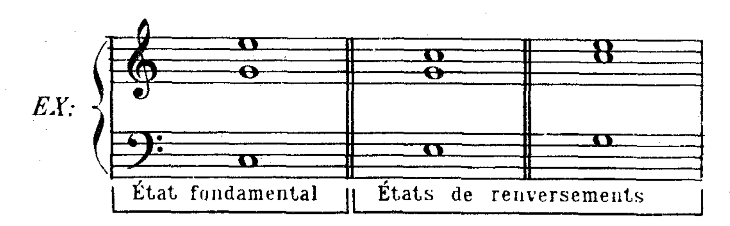
N° 12. (A 4 parties) — {ré fa si

(1) Il est bien entendu que si, au cours de ces études, les exercices donnés par l'auteur ne suffisaient pas, le professeur doit en composer de supplémentaires conçus dans le même esprit et devant atteindre le même but.

CHAPITRE II

MODIFICATION DES ACCORDS
RENVERSEMENTS_ CHANGEMENTS DE POSITION

§ 37._ Lorsqu'une note autre que la fondamentale est à la basse, l'accord est à *l'état de renversement;*
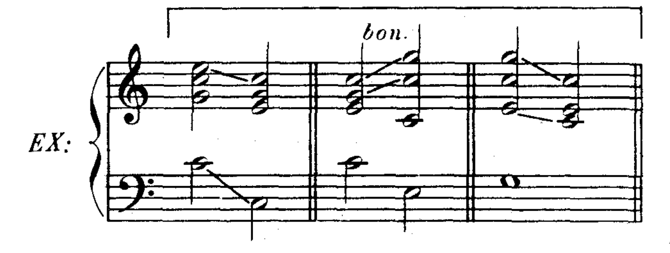


§ 38._ Lorsqu'au contraire la note de basse reste en place, qu'elle soit fondamentale ou non, et qu'une ou plusieurs des parties supérieures se meuvent pendant la durée de cette basse, cela s'appelle *changer de position;*

EX:
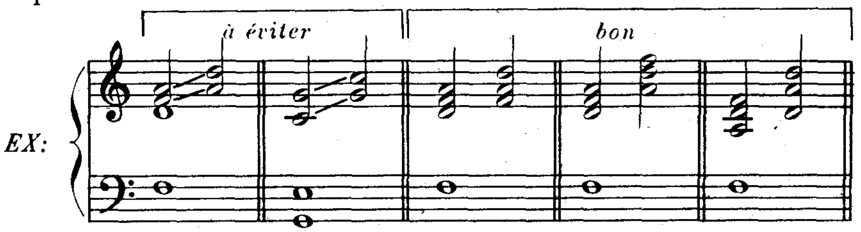
On voit ainsi quelle distinction il convient d'établir dès à présent entre les termes: *changement d'état* et *changement de position.*

Les règles et observations suivantes s'appliquent à la fois au *changement d'état* et au *changement de position.*
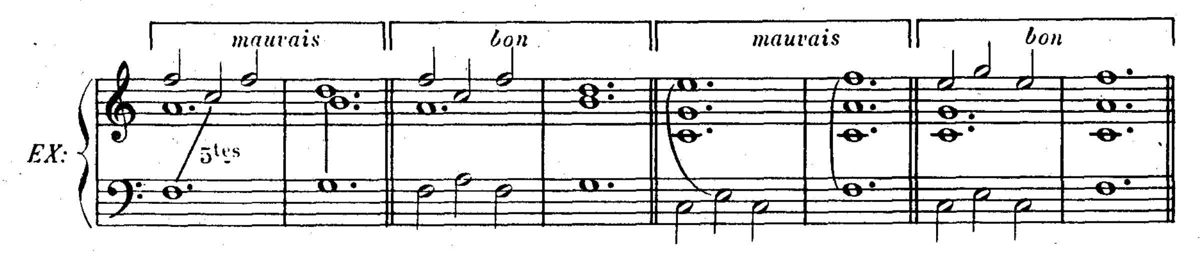
§ 39._ Les fautes de 5tes et 8^{ves} directes disparaissent toutes les fois qu'elles sont le résultat d'un changement d'état ou de position de l'accord;
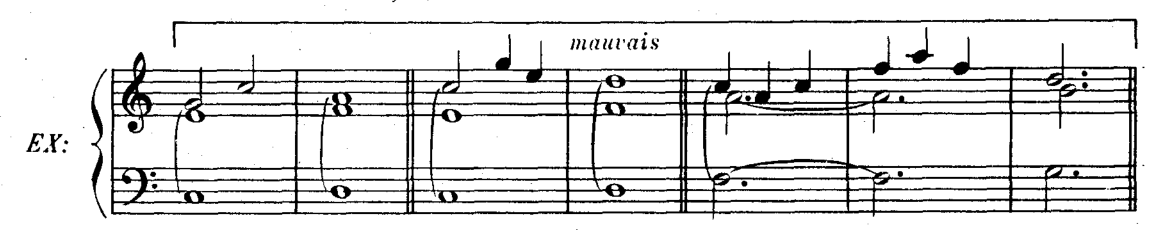


Mais il faut éviter, autant que possible, que deux parties se dirigent sur une 4te juste par mouvement direct, lorsque cette quarte se fait entendre sans être accompagnée au moment de son émission, soit d'une tierce ou d'une quinte inférieure, soit d'une 3^{ce} supérieure.
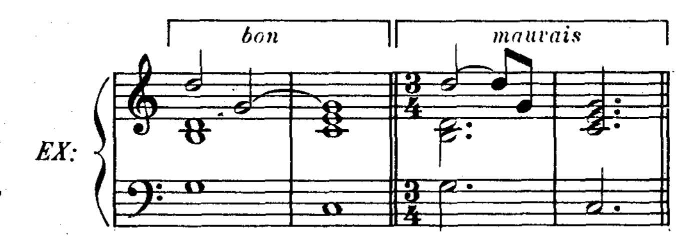


§ 40. — Un changement de position ou d'état peut amener des fautes de 5tes et d'8ves consécutives; on évitera ces fautes en faisant faire un mouvement à la partie qui les occasionne;
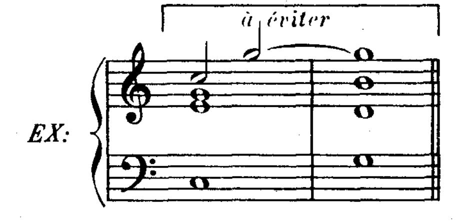


§ 41. — Un ou plusieurs changements de position ne détruisent pas les fautes de 5tes ou d'8ves consécutives;
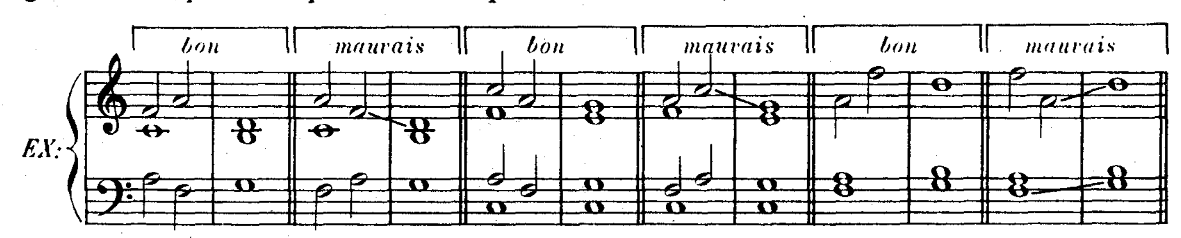


§ 42. — Mais si la deuxième 5te est déterminée par un mouvement oblique, d'une durée suffisante pour effacer l'effet de la position première, la faute n'existe plus;

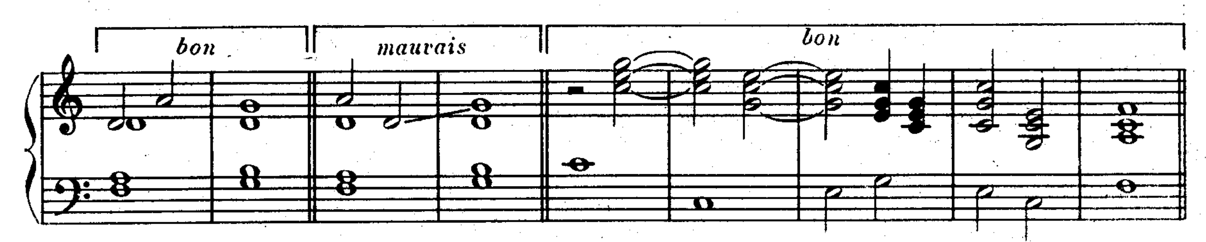


Il n'en est pas de même de l'8ve, dont l'effet reste toujours plat et à éviter;

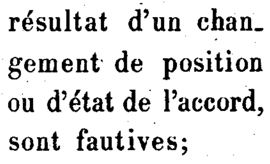


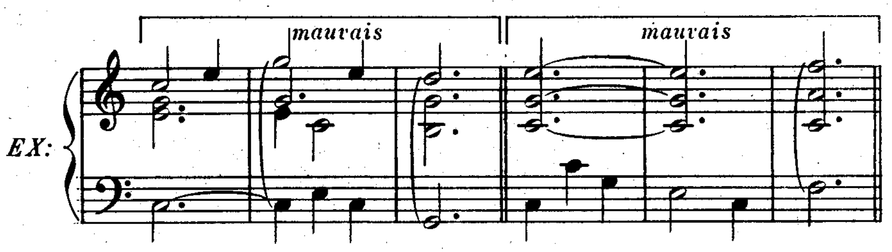
§ 43. — S'il ne s'agit que d'une seule 5te ou d'une seule 8ve résultant d'un mouvement direct, voici sur quels principes on s'appuiera: Que le changement de position soit effectué simultanément par les deux parties destinées à aboutir à une 5te juste ou à une 8ve, ou qu'il soit effectué par une seule de ces parties, *c'est la position qui précède immédiatement le changement d'accord* qu'il faut consulter comme influant seule sur la réalisation de l'accord suivant, quelque soit d'ailleurs le nombre de changements de position précédant la position dernière;
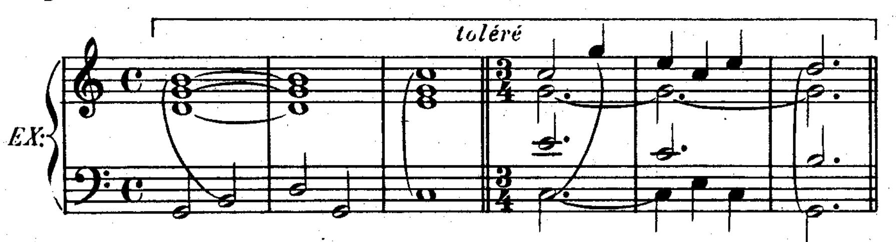




§. 44. _ Comme nous l'avons vu au § 40, les 5tes et 8ves consécutives suivantes,
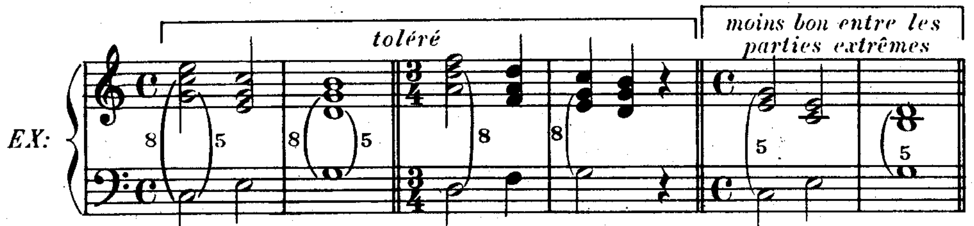

résultat d'un chan_
gement de position
ou d'état de l'accord,
sont fautives;



à moins que la place que telle position occupe dans la mesure, ou la durée relative des diverses positions ne fasse disparaître le mauvais effet des 5tes ou des 8ves;



§ 45. _ Les 5tes et 8ves consécutives par mouvement contraire sont tolérées (surtout si elles n'ont pas lieu entre les deux parties extrêmes) lorsqu'elles sont séparées, *dans les deux parties* qui les produisent, par une ou plusieurs notes intermédiaires d'une valeur suffisamment appréciable;

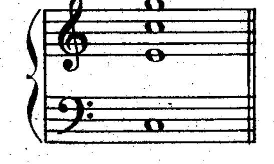


CHIFFRAGE DES ACCORDS

L'harmonie s'indique par un ou plusieurs chiffres placés au-dessus ou au-dessous des notes de la basse. Nous verrons, au fur et à mesure de l'étude des accords, le chiffrage adopté pour chacun d'eux. Pour le moment il suffit de faire connaître les règles et observations générales. Chaque chiffre représente l'intervalle correspondant, simple ou redoublé.

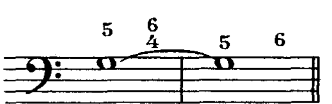
§ 46. _ 1°_ L'accord parfait se chiffre par 5, $\frac{5}{3}$, 3 ou 8, mais le plus souvent par 5. _ Il est sous entendu par l'absence de chiffres.

2°_ Lorsqu'il y a plusieurs chiffres pour indiquer un accord, et que ces chiffres ne sont pas placés dans leur ordre naturel, ils précisent une position particulière voulue par l'auteur; par exemple, si l'on veut que l'accord suivant ait cette disposition:

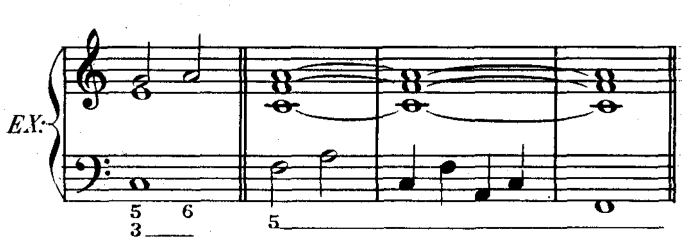


Il faut chiffrer 5 8 3

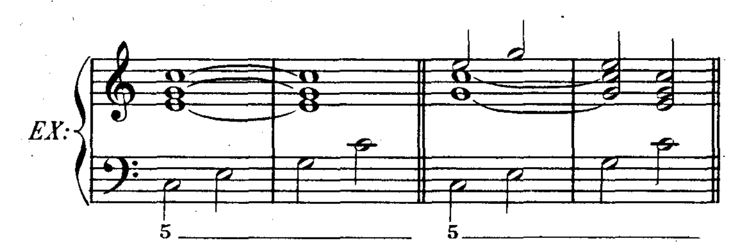
3º_ L'absence d'harmonie s'indique par un zéro.

Une note de basse peut comporter plusieurs accords: 

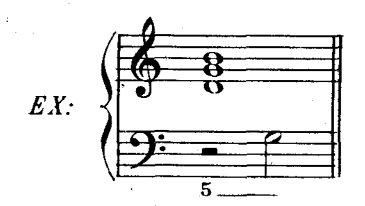
Une ligne horizontale, à la suite du chiffre, indique la prolongation de la note représentée par ce chiffre, ou la prolongation de l'accord tout entier, selon les cas;

EX: 
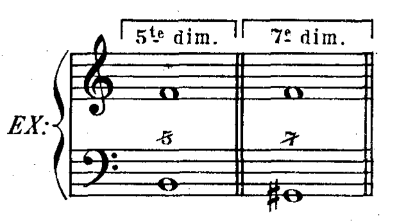
4º_ Pendant la durée d'une ligne horizontale on peut changer ou conserver à volonté la position des parties supérieures;

EX: 
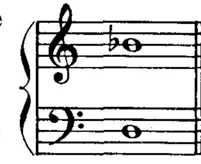
5º_ Le chiffre est quelquefois placé sur un silence précédant la note,

EX: 

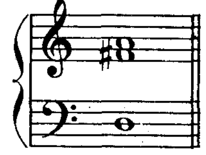
La petite barre oblique, de bas en haut, indique les intervalles diminués;

EX: 
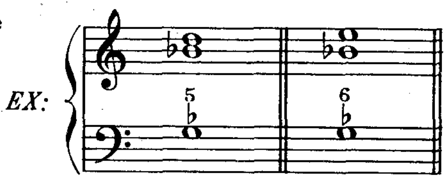
6º_ Lorsqu'un accident précède un chiffre, la note que représente ce chiffre doit être affectée de cet accident;

EX: ♭6 indique 

7º_ Un accident, isolé sur une note de basse, représente à la fois la 3ce et l'accord parfait tout entier;

EX: ♯ indique 

8º_ Mais l'accident placé *sous* un chiffre, affecte toujours la 3ce de la basse, quelque soit l'accord;

EX: 

9º_ La petite croix + indique la note sensible.(1)

N. B. _ La manière de chiffrer est loin d'être uniforme chez les différents théoriciens; dans celle que nous avons adoptée, nous avons cherché surtout la clarté.

(1) Nous ne l'emploierons que dans l'harmonie dissonante.

RENVERSEMENTS DES ACCORDS CONSONANTS

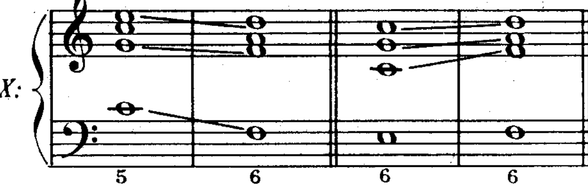
PREMIER RENVERSEMENT

ACCORD DE SIXTE

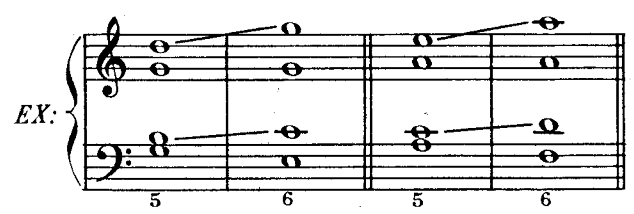
§ 47. — Quand la 3^{ce} de la fondamentale est à la basse, l'accord est à l'état de premier renversement, il prend alors le nom d'*accord de sixte* et se chiffre par 6 ou $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$:

6

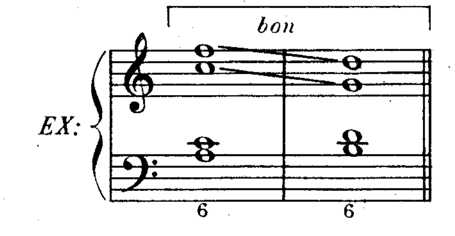
§ 48. — Le premier renversement est d'une *sonorité si douce* qu'il atténue le mauvais effet du mouvement direct dans toutes les parties à la fois. — Ce mouvement est donc sans inconvénient quand *deux parties au moins* de l'accord précédent procèdent par degrés conjoints;



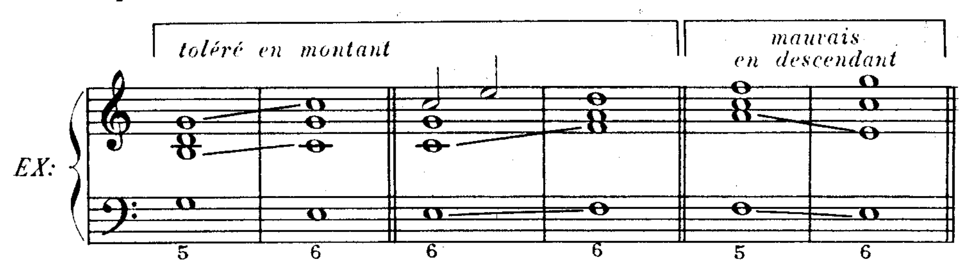
Il atténue aussi la dureté de successions médiocres dont il sera traité au chapitre de l'enchaînement des accords, ainsi que le mauvais effet d'une 5te juste provenant d'un mouvement semblable;
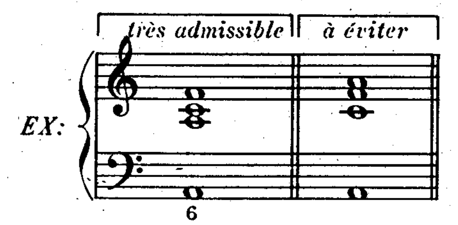


§ 49. — Dans l'enchaînement des deux premiers renversements du IVe et du Ve degré, on peut même aboutir sur la 5te sans dureté, par mouvement semblable et par degrés disjoints dans les deux parties;



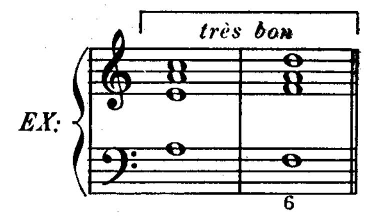
§ 50. — Les 8^{ves} directes se produisant, par mouvement conjoint dans la partie inférieure sur le premier renversement, sont tolérées, en montant, entre toutes les parties, excepté les deux extrêmes;



§ 51.— Les meilleures notes à doubler sont, par ordre de préférence: la 6te et la 3^ce^. On double quelquefois la note de basse dans une partie intermédiaire;



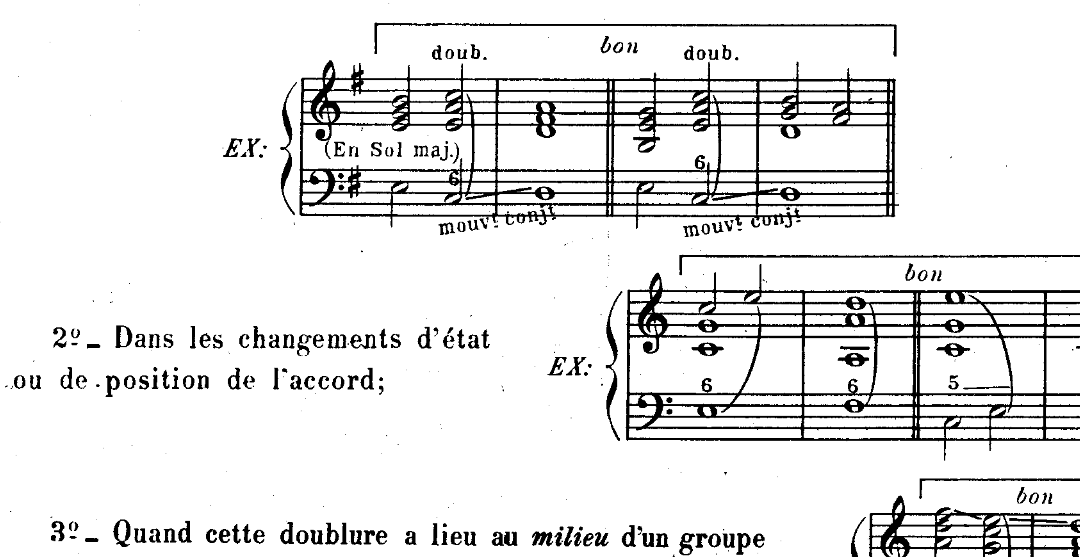
Si la note de basse est une des bonnes notes du ton, il n'y a aucun inconvénient à la doubler;



§ 51bis— La doublure de la *note de basse* du premier renversement à la partie supérieure peut même se faire dans les conditions suivantes:

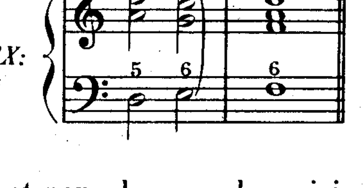
1º— Quand cette doublure est celle de la note de basse du IVe degré procédant ensuite à la basse par degré conjoint ascendant.

Mozart et Gluck notamment l'ont souvent pratiquée.



2º— Dans les changements d'état ou de position de l'accord;

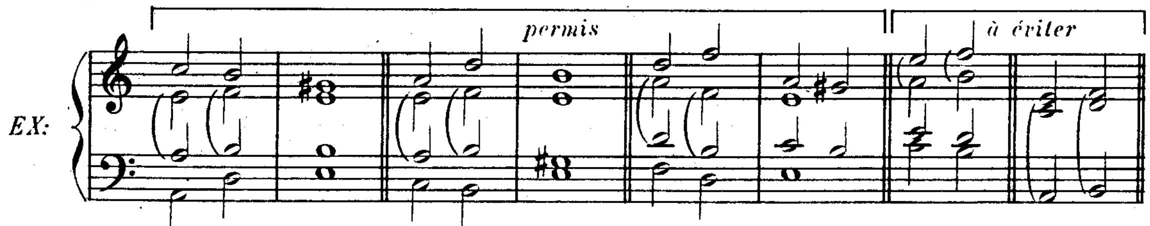
3º— Quand cette doublure a lieu au *milieu* d'un groupe de *trois* accords dont les parties extrêmes procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints;



1re REMARQUE — Nous avons déjà fait observer (§ 22), et nous le rappelons ici, que la doublure de la 3^ce^ des accords majeurs est généralement d'un effet plus dur que celle de la 3^ce^ des accords mineurs, qu'elle ait lieu dans la partie supérieure ou dans une partie intermédiaire.

2e REMARQUE — L'emploi du premier renversement dans le mode mineur donne lieu à l'observation suivante:

Deux quintes sont permises si *la seconde est diminuée,* mais seulement entre les deux parties du milieu.



Après la précédente remarque, faire les exercices suivants:

EXERCICES

HARMONIE CONSONANTE — PREMIER RENVERSEMENT

Réaliser les basses suivantes: *(voir "Réalisations" page 3)*

N° 1
A 4 et à 3 parties

N° 2
A 4 et à 3 parties

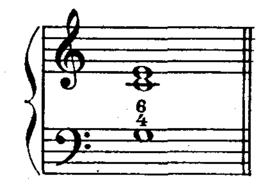
N° 3
A 4 parties

N° 4
A 4 parties

DEUXIÈME RENVERSEMENT

ACCORD DE QUARTE ET SIXTE

§ 52. — Quand la 5te de la fondamentale est à la basse, l'accord est à l'état de deuxième renversement; il prend alors le nom d'*accord de Quarte et Sixte,* et se chiffre par $\frac{6}{4}$;



§ 53. — Ce renversement, en raison de la puissance tonale qui le caractérise, ne doit être employé qu'avec certaines précautions, dont les principales sont: 1° la préparation et la résolution de la quarte; 2° l'emploi presqu'exclusif de cet accord comme renversement des trois meilleurs degrés, (Ier, IVe et Ve, ainsi qu'on le verra plus loin au chapitre de l'enchaînement des accords).

§ 54. — La quarte est préparée lorsqu' *une* des deux notes qui la forment a été entendue *à la même place* dans l'accord précédent; elle est résolue quand *une* de ces deux notes reste immobile pour faire partie de l'accord suivant.
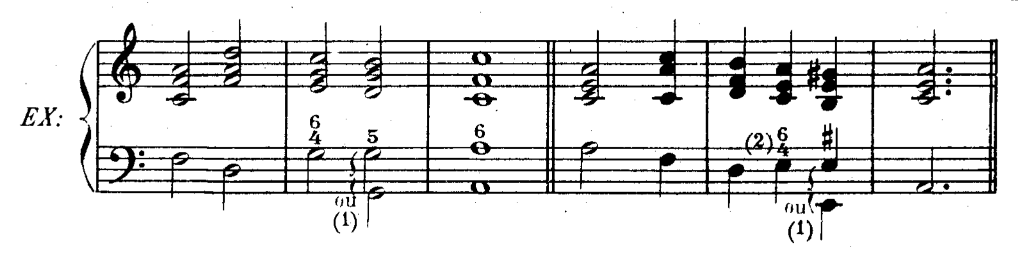
Il ne peut être question ici que de la 4te juste formée par la basse et l'une des parties supérieures;

résolution
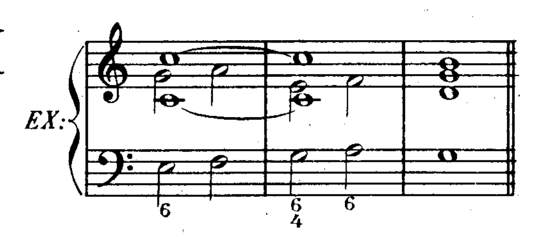
EX:

préparation préparation résolution
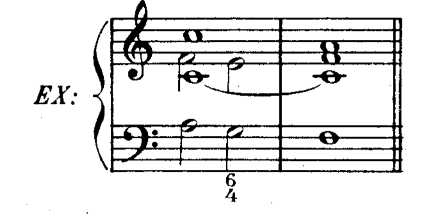
Il n'y a d'exception *pour la préparation* que lorsque l'accord de 4te et 6te est placé sur la dominante et accuse un temps fort, mais la résolution reste soumise à la règle;



§ 55. — Dans cet accord, on double de préférence la basse; cependant la 4te doublée est quelquefois d'un bon effet, surtout lorsqu'elle a fait partie de l'accord précédent et qu'elle se prolonge par mouvement oblique sur l'accord suivant;



Cette doublure pourrait également se pratiquer dans le cas où l'on voudrait s'en servir pour descendre la position des accords qui suivent;



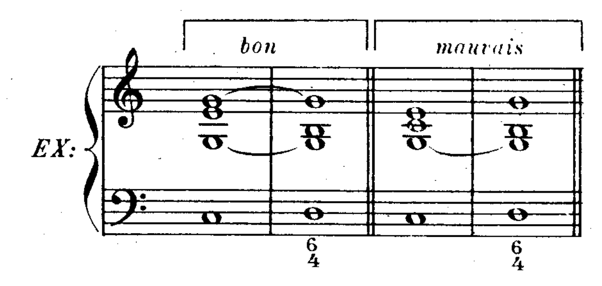
§ 56. — Le deuxième renversement du IIe degré du mode mineur peut être d'un emploi heureux, mais peu fréquent. La 4te étant augmentée n'a pas besoin de préparation. Les bonnes notes à doubler sont la quarte et la sixte, non la note de basse.

bon | mauvais

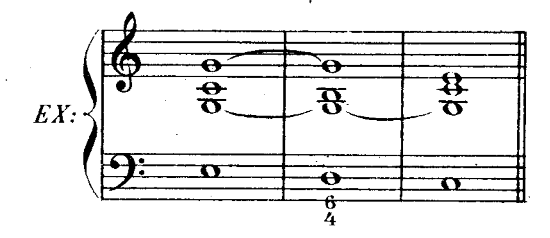
EX:

(1) Par le saut d'8ve, la note est considérée comme restant immobile.
(2) Le second temps d'une mesure à trois temps peut être considéré comme fort.
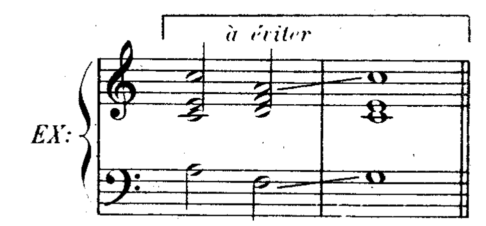
1re REMARQUE — Quand on double une quarte dont la préparation est nécessaire, cette préparation doit être faite doublement, si elle a lieu dans les parties supérieures;
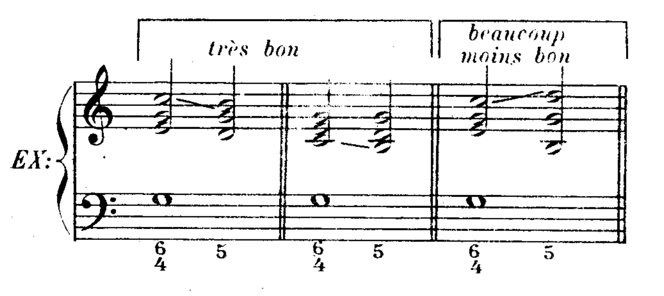


Quant à la résolution, il suffit qu'elle soit faite par l'une des deux parties;



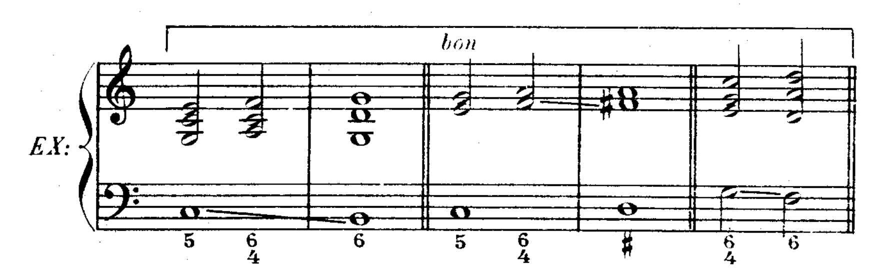
2e REMARQUE — Dans le cas où l'on peut se dispenser de préparer la quarte (§ 54) on doit éviter d'amener cette quarte *à la partie supérieure* par mouvement direct avec la basse;
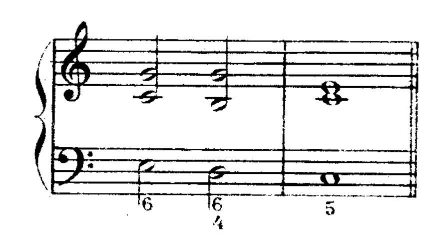


§ 57 — Si l'accord de quarte et sixte placé sur la dominante est suivi de l'accord parfait sur le même degré, on doit faire descendre la quarte supérieure d'un demi-ton diatonique;



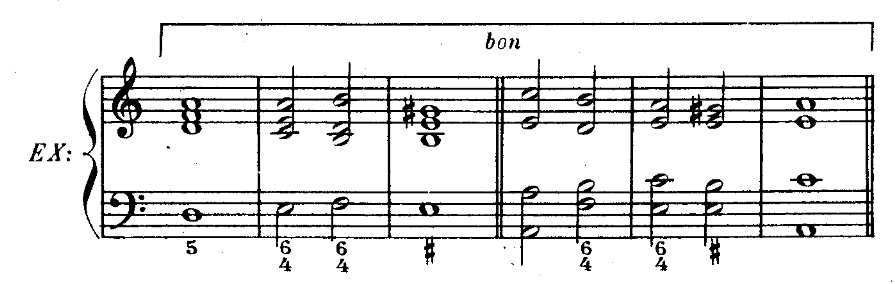
§ 58 — Si l'une des deux parties formant la quarte effectue un mouvement d'un demi-ton diatonique ascendant ou descendant, ou bien un demi-ton chromatique, ou encore si la dominante portant accord de quarte et sixte descend d'un ton, la quarte peut être considérée comme résolue;



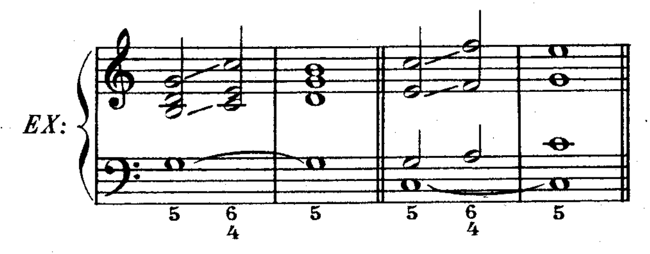
N.B. — A trois parties, les principes ci-dessus ne peuvent toujours être rigoureusement observés: on peut donc réaliser ainsi:



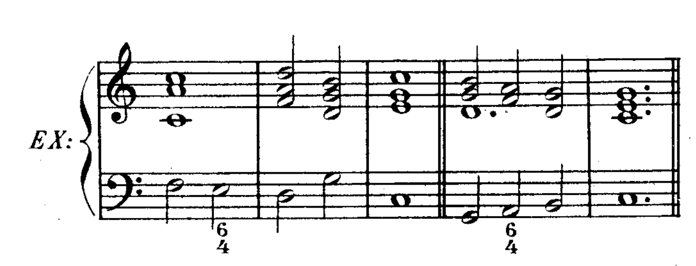
§ 59 — Deux seconds renversements ne peuvent jamais s'enchaîner entre eux, sinon lorsque la 4te de l'un des deux est augmentée;



N.B. — Dans les exemples suivants, l'8ve directe, se produisant sur la 4te d'un second renversement, est tolérée;



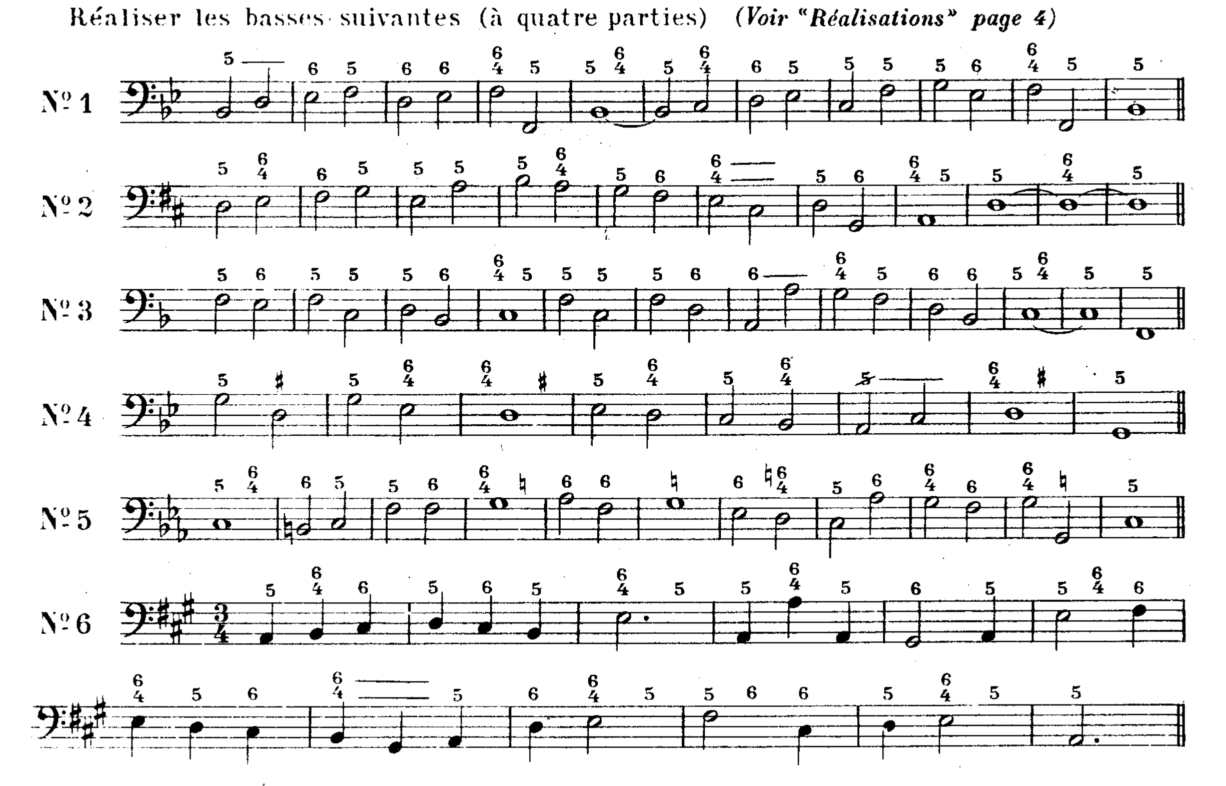
REMARQUE — Exceptionnellement on peut employer le deuxième renversement d'un degré autre que les Ier, IVe ou Ve, mais en le plaçant sur les temps faibles et pour ainsi dire sous forme d'accord de passage;



EXERCICES

HARMONIE CONSONANTE - DEUXIÈME RENVERSEMENT

Réaliser les basses suivantes (à quatre parties) *(Voir "Réalisations" page 4)*

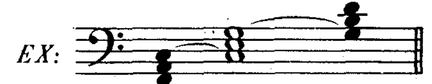


CHAPITRE III

HARMONISATION DES CHANTS DONNÉS
INFLUENCE DES DIFFÉRENTS DEGRÉS

Jusqu'à présent on ne s'est occupé que de la réalisation des basses données; ce n'est là qu'un côté de l'étude de l'harmonie, le moins important peut-être. — L'objet de nos efforts actuels va exiger de notre esprit une plus grande part d'invention et de sentiment musical. Il s'agit en effet de la construction même des basses sous une partie supérieure donnée. — Bien que nous établissions des lois pour l'enchaînement des accords, ces lois ne sont pas absolues, et il reste encore une marge assez large au choix et au goût.

§ 60 — Les degrés de la gamme qui donnent pleinement le sentiment de la tonalité sont: le Ier, le Ve et le IVe; cela s'explique naturellement puisque les accords construits sur ces trois degrés contiennent toutes les notes de la gamme:



Ils tiennent donc le premier rang. — Ceux qui viennent après sont le IIe et le VIe, et enfin le IIIe et le VIIe. Ce dernier degré même ne s'emploie que dans les marches harmoniques dont il sera parlé plus loin. *(Voir en outre ce qui est dit* §7 *page 6)*. — Le IIIe degré du mode mineur contient une 5te augmentée qui ne permet pas de le classer parmi les accords consonants; nous le tenons donc comme n'existant pas dans cette catégorie.

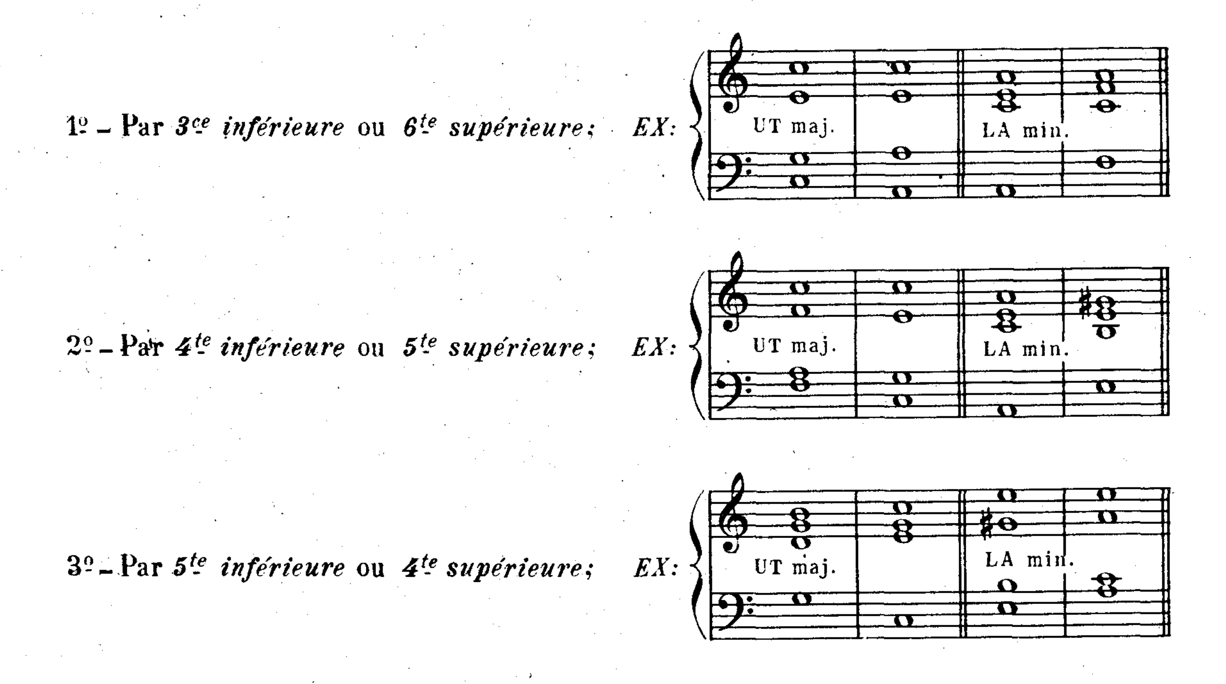
De l'emploi judicieux et du mélange de ces divers degrés naît l'intérêt musical et se dégage le sentiment de la tonalité. On comprendra facilement que *le retour fréquent sur les meilleurs degrés* est de nature à produire ce résultat, et qu'une impression très vague résulterait de l'emploi trop fréquent des autres degrés.

RÈGLES SUR L'ENCHAÎNEMENT DES ACCORDS
appartenant à une gamme unique

§ 61 — L'enchaînement des accords est déterminé par les fondamentales.

Les règles suivantes sur l'enchaînement des accords sont établies d'après les œuvres des plus grands maîtres classiques. Elles sont basées sur le *bon*, *médiocre* ou *mauvais* effet produit, soit d'après le nombre de *notes communes* aux deux accords enchaînés, soit d'après la *qualité* des degrés d'où partent ou sur lesquels aboutissent les enchaînements. — En tout cas, l'élève *doit* suivre ici les indications données et ne pas oublier que ce sont là exercices d'élèves destinés à assouplir sa main et à former son goût d'après les traditions.

ENCHAÎNEMENTS À CLASSER EN PREMIÈRE LIGNE

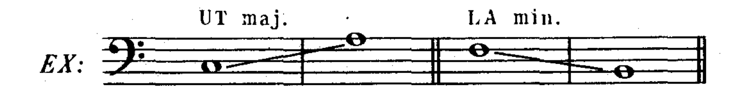


EXERCICES
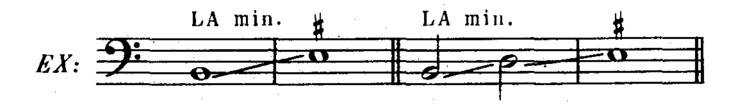
Composer des petites basses à l'état fondamental d'après ces principes et les réaliser à quatre parties: Quatre en mode majeur, et deux en mode mineur, dans différents tons.

N.B. - Il est utile, avant de faire ces exercices, de donner ici quelques *notes complémentaires* sur certains mouvements mélodiques, notamment sur ceux de la basse.
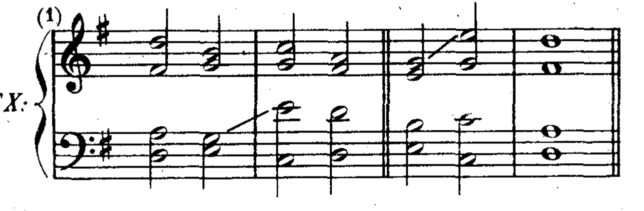
1° - Le mouvement de 6te majeure est praticable à la basse, du Ier au VIe degré du mode majeur; et celui de 5te diminuée, du VIe au IIe degré du mode mineur;



2° - Le IIe degré du mode mineur doit, pour produire un effet satisfaisant dans son enchaînement avec un autre accord, faire cet enchaînement avec le Ve degré, ou tout au moins avec le IVe suivi du Ve ;



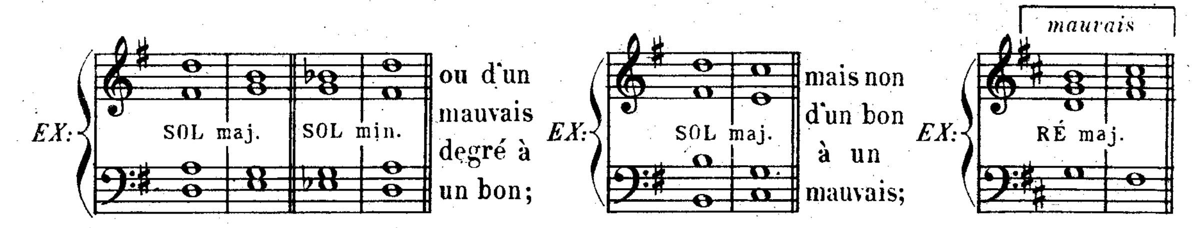
3° - Exceptionnellement, le mouvement de 6te majeure peut être toléré dans les autres parties, surtout au Ténor et au Soprano, mais seulement du Ier au VIe degré du mode majeur. Dans ces conditions ce mouvement devient très mélodique et n'est pas difficile d'intonation. (N'oublions jamais que nous écrivons pour des voix);
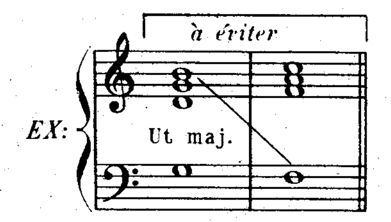


(1) Jusqu'à présent tous nos exemples ont été donnés sans accidents à la clef, c'est-à-dire en Ut majeur ou en La mineur. Dorénavant, nous les présenterons parfois en d'autres tonalités, pour habituer peu à peu l'esprit de l'élève à voir et à analyser les combinaisons sous divers aspects.

ENCHAÎNEMENTS À CLASSER EN DEUXIÈME LIGNE
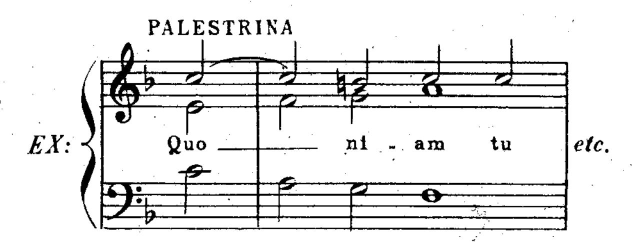
1º – Par degrés conjoints supérieurs ou inférieurs, mais entre les meilleurs degrés;



REMARQUE IMPORTANTE – L'enchaînement suivant produit la relation de triton dont nous avons parlé précédemment, et qu'il faut éviter dans les deux parties extrêmes;

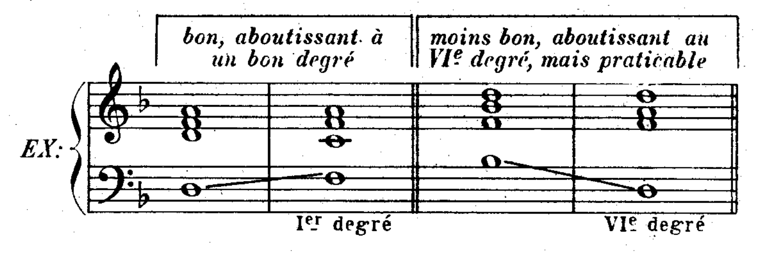


On observera toutefois que d'anciens et illustres Maîtres du XVIe Siècle ont pratiqué fréquemment cette fausse relation;



Mais les œuvres de l'école Palestrinienne et de l'époque précédente, étant basées en général sur les modalités antiques, les relations qui choquent aujourd'hui nos oreilles modernes, faisaient au contraire partie du domaine courant et en rehaussaient souvent la saveur parfois un peu fruste.

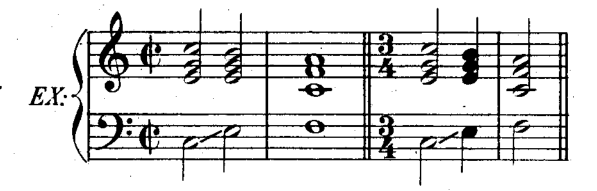
2º – Par 3ce supérieure ou 6te inférieure, bon surtout aboutissant à un bon degré;



ENCHAÎNEMENTS À CLASSER EN TROISIÈME LIGNE

Par 2de supérieure ou inférieure, et par 3ce supérieure aboutissant à un mauvais degré (IIIe).

Cependant ce dernier est admissible s'il se produit sur un temps faible:



RÉSUMÉ DES OBSERVATIONS PRÉCÉDENTES

§ 62. – Les meilleurs enchaînements sont: ceux par 3ce inférieure ou 6te supérieure; par 4te inférieure ou 5te supérieure; ensuite ceux de 2de supérieure ou inférieure, et de 3ce supérieure aboutissant à un bon degré; enfin les mêmes aboutissant à un mauvais degré (IIIe).

L'élève doit employer plus fréquemment les meilleurs enchaînements, et être d'une prudente réserve en ce qui concerne les autres. – Ici le goût doit déjà jouer son rôle.

N. B. – Il paraît inutile de dire que l'enchaînement de deux accords est d'autant plus doux qu'ils ont une ou plusieurs notes communes.

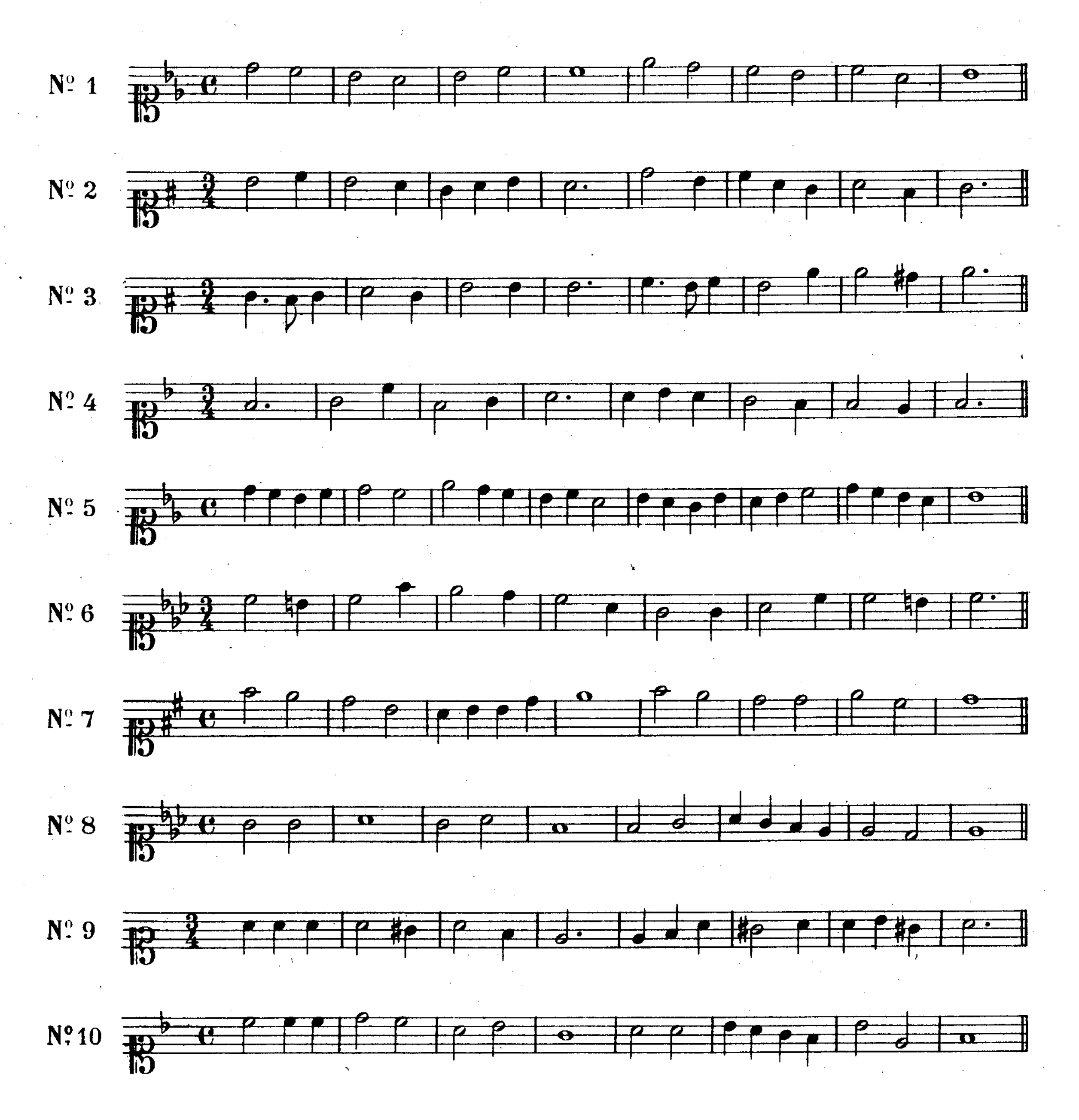
EXERCICES

Composer et réaliser, d'après les indications précédentes, quatre petites basses à l'état fondamental, en mode majeur et quatre autres en mode mineur dans différents tons. Si les valeurs sont inégales, faire de préférence reposer les plus longues sur les meilleurs degrés.

Harmoniser et réaliser ensuite les *Chants donnés* suivants à *l'état fondamental.*

(Ainsi que nous l'avons dit dans la Préface on trouvera dans un volume: *"Réalisations"*, les Basses de ces chants; l'élève doit les placer sous les chants correspondants et réaliser de nouveau. Nous ne renouvellerons pas cette observation, applicable à tous les Chants donnés de cet ouvrage).

(Harmonie de l'Auteur, "Réalisations" page 68)
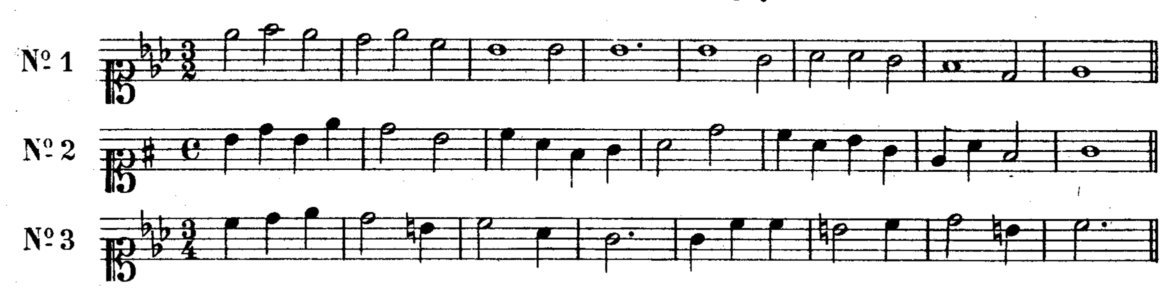


On n'est pas obligé de changer la fondamentale sous chaque note du chant, mais on peut, soit la conserver, soit passer de la fondamentale au premier renversement et vice versa.

N.B. — Quand il y a plusieurs accords différents dans une mesure, on doit *éviter* de *répéter le dernier accord* de cette mesure sur le *temps fort* de la mesure suivante. — Plus tard, cette question sera traitée plus complètement; la présente note suffit pour le moment.

Réaliser les Chants donnés suivants:

(Harmonie de l'Auteur, "Réalisations" page 69)



Quelques réflexions sur l'art musical d'autrefois et son évolution jusqu'à nos jours.

Avant de pousser plus avant ces Etudes et d'aborder le Chapitre des *Cadences*. il n'est pas inopportun de faire remarquer à l'élève que l'Art musical, bien qu'il ne s'appuie pas comme d'autres arts, sur la reproduction et l'imitation des choses de la nature, et qu'il soit essentiellement le produit de l'imagination, n'est point pour cela libéré de toute forme, ni de toute symétrie. En effet, un art qui ne serait que le résultat de la fantaisie déréglée, ne serait pas un art.

Les Maîtres anciens, surtout ceux du XVIe Siècle, sans se préoccuper de la carrure des périodes, s'appuyaient sur une polyphonie dont l'imitation des thèmes et des fragments formaient les éléments principaux et provoquaient le constant intérêt de l'esprit. Souvent les thèmes, objets de ce travail, étaient des Chants populaires; ils retenaient et attiraient ainsi l'attention des auditeurs.

La tonalité, telle que nous la comprenons, n'existait pour ainsi dire pas, sinon à l'état latent. — Ainsi que nous l'avons déjà indiqué, l'influence des modes anciens dominait exclusivement. — Il convient de rappeler ici la révolution accomplie par MONTEVERDE en attaquant la 7e de dominante sans préparation.

Depuis, l'art, tout en ne reniant point ce glorieux passé, s'est affranchi peu à peu des entraves et de la sévérité de ce style. — Des *phrases* sont apparues, harmonisées plus simplement, plus humainement, ayant une symétrie plus ou moins régulière, un rythme, une carrure. La voix seule, l'instrument solo, l'ensemble vocal, ont su trouver des accents expressifs nouveaux, dont un accompagnement inconnu des anciens venait rehausser le charme et le coloris. — Dans l'ordre instrumental, on voit apparaître l'application du développement des thèmes par la richesse des modulations, la variété des rythmes, des dessins, la somptuosité de l'ensemble. Telle la symphonie moderne, œuvre d'art expressive, colorée, variée, équilibrée en toutes ses parties, et s'imposant magistralement à l'esprit; telle aussi la musique de chambre et ses dérivés. — Mais, pas plus en cet art qu'en l'art ancien, il n'y a de désordre. On sait toujours où s'appuyer, se fixer. La sensibilité, l'intérêt y trouvent leur compte. — En un mot, il n'y a pas d'art sans *forme*. — Certains jeunes compositeurs oublient trop souvent cette vérité.

Dans l'étude élémentaire qui nous occupe, la forme symétrique sera la mieux appropriée au travail de l'élève. Elle s'adaptera le mieux au choix des accords, relativement à la place qu'ils doivent occuper dans la phrase.

CHAPITRE IV

CADENCES

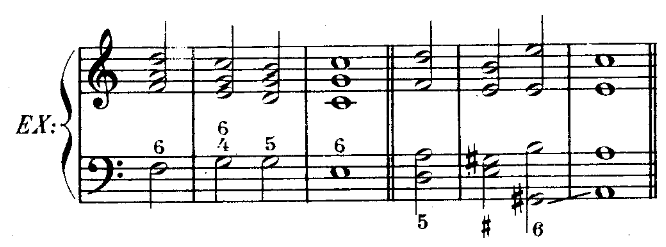
§ 63 — Les Cadences sont la ponctuation du discours musical. Elles indiquent un repos, une démarcation, une terminaison.

1º — La *Cadence parfaite,* caractérisée par l'enchaînement de l'accord de la dominante et de celui de la tonique, donne la sensation d'une terminaison;

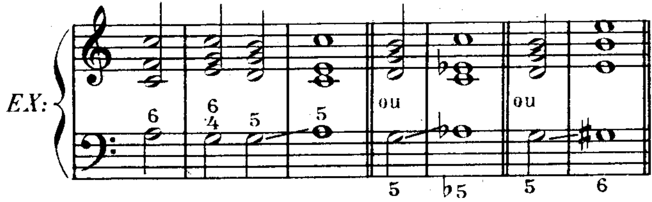
EX:

N.B. — La cadence parfaite s'affirme d'autant mieux à la fin d'une phrase, que la tonique se fait entendre dans les deux parties extrêmes, comme dans l'exemple précédent.
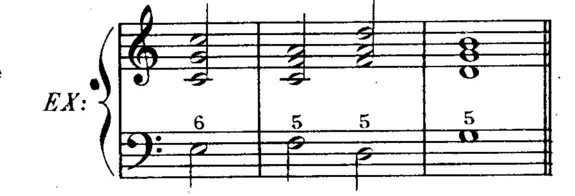
2º — La *Cadence imparfaite* suspend le sens. L'emploi du premier renversement la rend beaucoup moins affirmative que la cadence parfaite;



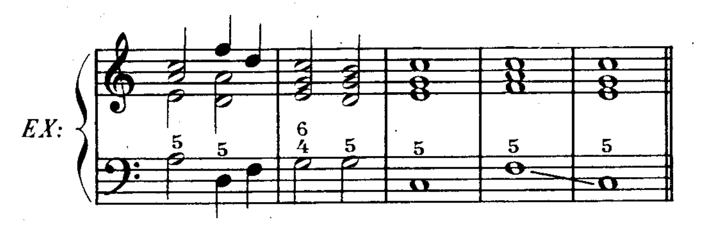
3º — La *Cadence rompue* substitue à l'accord de la tonique un accord quelconque, mais le plus souvent celui du VIe degré;
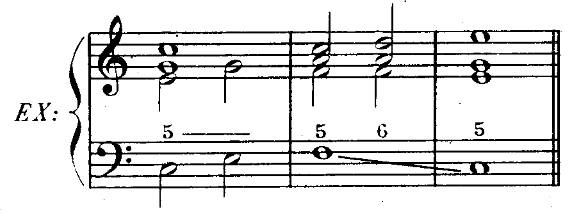


4º — La *Demi-cadence* détermine presque toujours un repos sur la dominante;



5º — La *Cadence plagale* formée par la succession de l'accord du IVe degré et de celui de la tonique, se surajoute parfois à la cadence parfaite, surtout dans les morceaux d'un caractère solennel ou religieux.



N.B. — L'enchaînement suivant donne aussi la sensation d'une cadence plagale.
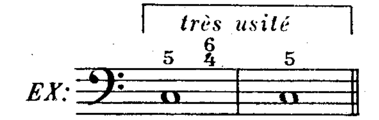


Avant de faire les exercices concernant l'emploi du deuxième renversement et des cadences sous un chant donné, remarquer le rôle important de ce renversement dans les cadences. Il les affirme en effet d'une manière complète, et bien qu'il n'y soit pas absolument indispensable, on doit l'employer toutes les fois que la nature de la phrase le permet.
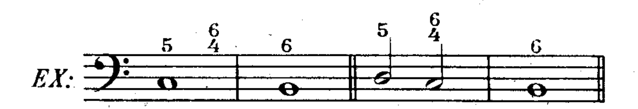
Nous devons rappeler ici qu'à part l'emploi exceptionnel qu'on peut faire de l'accord de $\frac{6}{4}$ *(voir Remarque page 34)*, il ne doit se pratiquer que comme renversement des trois meilleurs degrés.

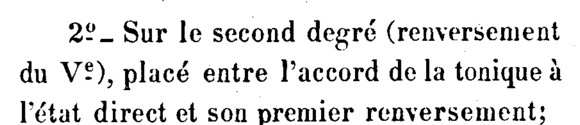
Voici dans quelles conditions:

1°- Sur la tonique (renversement du IVe degré), précédé et suivi de l'accord parfait du même degré;

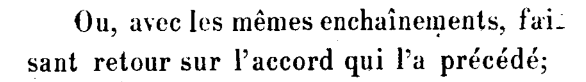


Ou bien, mais rarement, suivi de l'accord de 6te du VIIe degré;
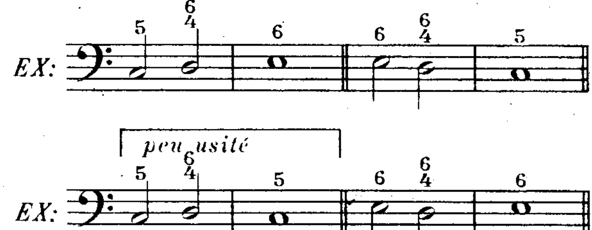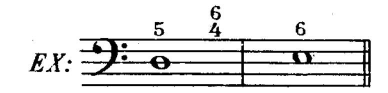




2°- Sur le second degré (renversement du Ve), placé entre l'accord de la tonique à l'état direct et son premier renversement;



Ou, avec les mêmes enchaînements, faisant retour sur l'accord qui l'a précédé;

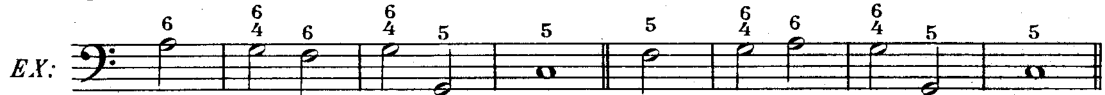


Ou bien encore, mais rarement, précédé de l'accord parfait du même degré;

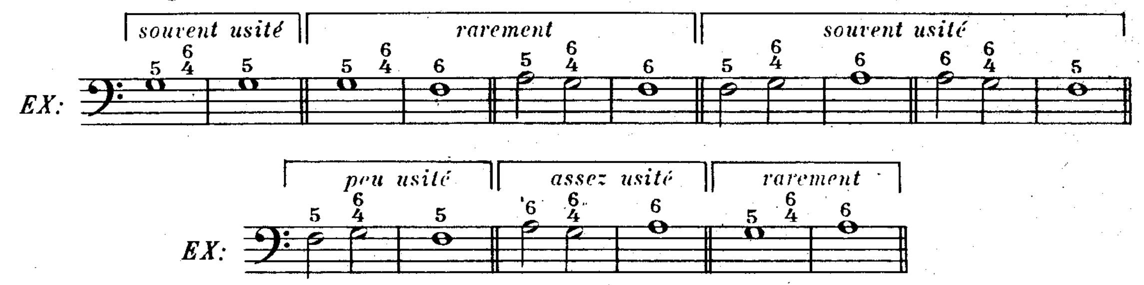


3°- Sur la dominante (renversement du Ier degré), servant généralement pour faire les cadences, *emploi très fréquent.*
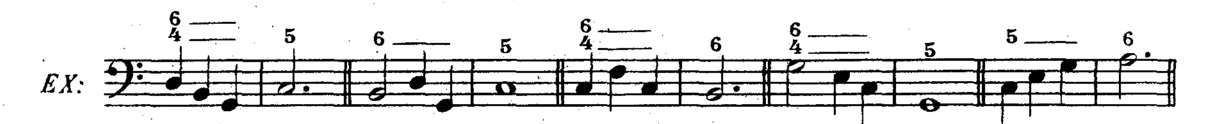
Ou, faisant retour sur lui-même (mais assez rarement), en passant par le IVe ou le VIe degré;



Ou encore, en dehors des cadences, dans les mêmes conditions que sur le Ier et sur le IIe degré;



N. B.— Lorsqu'on passe du deuxième renversement à un autre état de l'accord, et vice versa (ce qu'on ne peut faire qu'avec les renversements des trois meilleurs degrés), on doit toujours observer le principe de la résolution de la 4te;



REMARQUE— On a pu constater par tous les exemples qui précèdent, qu'en dehors de l'accord de $\frac{6}{4}$ attaqué sans préparation sur la dominante pour faire les cadences, ce renversement procède toujours à la basse par mouvement oblique ou par degré conjoint, tant pour sa préparation que pour sa résolution.

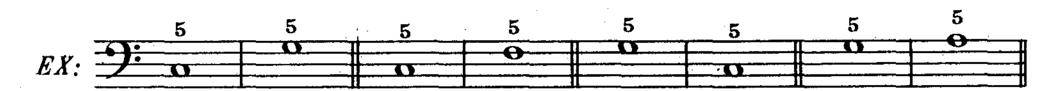
Le deuxième renversement exigeant, comme on le voit, de grandes précautions pour son emploi, nous recommandons à son égard la *sobriété* et la prudence. Aussi bien avons-nous voulu donner avec précision les indications spéciales qui précèdent.

Pour compléter les observations concernant les accords consonants dans leur ensemble, nous donnons le Résumé suivant, qui devra servir de guide pratique aux élèves.

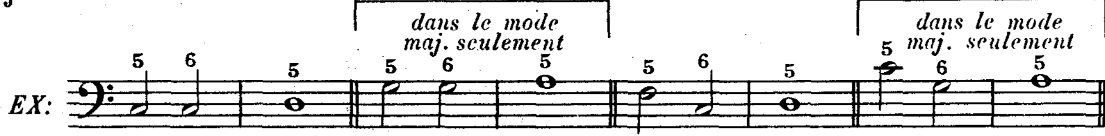
RÉSUMÉ

sur l'emploi et l'enchaînement des accords consonants et leurs renversements que peut comporter chaque degré de la gamme

Ier et V^{e} – Presque toujours l'accord parfait;

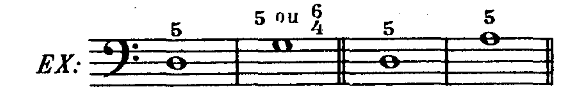


Rarement l'accord de 6te. En ce cas, la basse procède le plus souvent par degré conjoint ascendant.

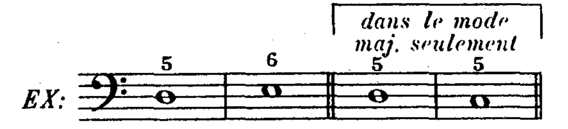


Pour l'emploi de l'accord de $\frac{6}{4}$, voir les indications spéciales données plus haut.

IIe – Toujours l'accord parfait si la basse procède par degrés disjoints;

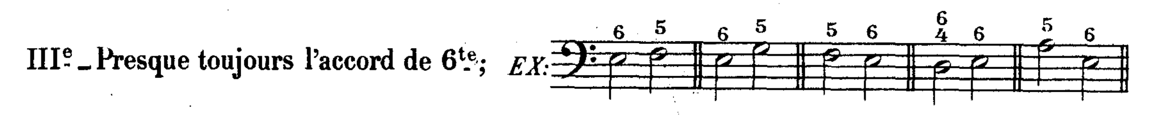


Et rarement si elle procède par degrés conjoints;
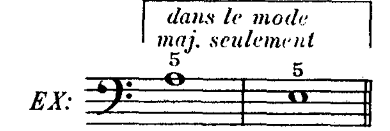


Pour l'emploi de l'accord de $\frac{6}{4}$, voir les indications spéciales données plus haut.

IIIe – Presque toujours l'accord de 6te; EX:

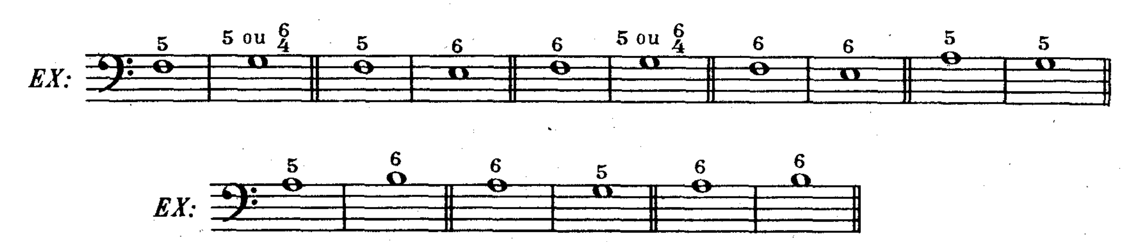


Rarement l'accord parfait, et seulement si la basse arrive par degrés disjoints; EX:

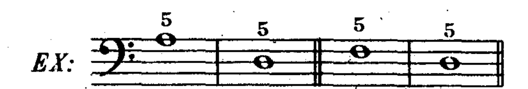


IVe et VIe – Indifféremment l'accord parfait ou l'accord de 6te, surtout si la basse procède par degrés conjoints;
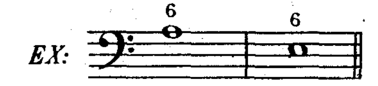
EX:
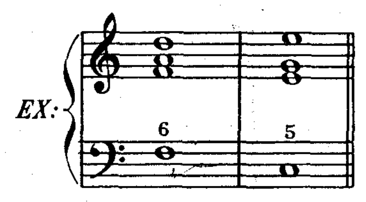


Mais plus souvent l'accord parfait si la basse procède par degrés disjoints; EX:



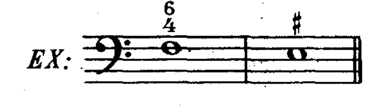
L'enchaînement suivant est pourtant très usité; EX:
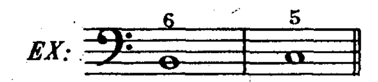


Celui-ci l'est également, principalement dans certaines cadences plagales; et, dans ce dernier cas, *avec la 3^{ce} de l'accord final doublée;* EX:



Dans le mode mineur, le VIe degré reçoit quelquefois l'accord de 4te et 6te. (La 4te étant augmentée, n'a pas besoin de préparation); EX:



VIIe – Toujours l'accord de 6te; EX:
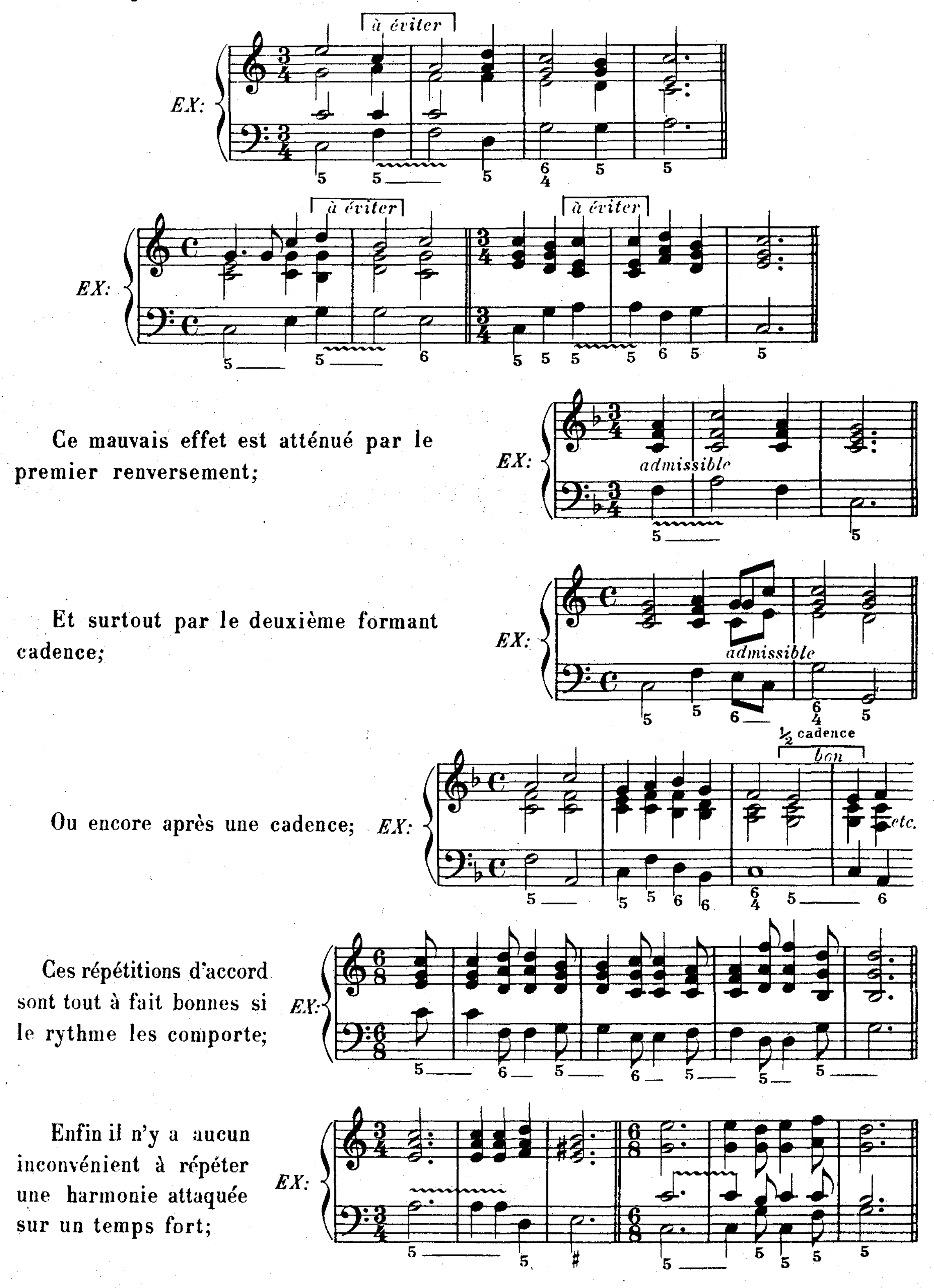


N. B. — Remarquer que les enchaînements sont d'autant plus doux et se relient d'autant mieux qu'ils ont entre eux plus de notes communes.

HARMONIES SYNCOPÉES

OBSERVATION IMPORTANTE CONCERNANT TOUS LES ACCORDS

Lorsqu'une harmonie aura été attaquée sur un temps faible, on évitera de la répéter sur le temps fort suivant, ces sortes de successions étant presque toujours d'un effet plat.



Ce mauvais effet est atténué par le premier renversement;

Et surtout par le deuxième formant cadence;

Ou encore après une cadence;

Ces répétitions d'accord sont tout à fait bonnes si le rythme les comporte;

Enfin il n'y a aucun inconvénient à répéter une harmonie attaquée sur un temps fort;

§ 64.— Maintenant qu'il s'agit de pratiquer l'accord parfait et ses deux renversements avec l'emploi des cadences, on devra se rendre compte de la contexture de la phrase, afin de déterminer les endroits où ces cadences pourront prendre leur place. Les renversements alterneront avec l'état fondamental de manière à éviter l'uniformité. L'élève doit, dès à présent, montrer son goût et son instinct. Une fois son travail achevé, il le comparera ensuite avec la version de l'auteur donnée dans le volume de "Réalisations".

EXERCICES SUR LES CADENCES

ACCORDS DE TROIS SONS — ÉTAT DIRECT ET RENVERSEMENTS

Pour tout ce travail, chiffrer les basses et indiquer les cadences.
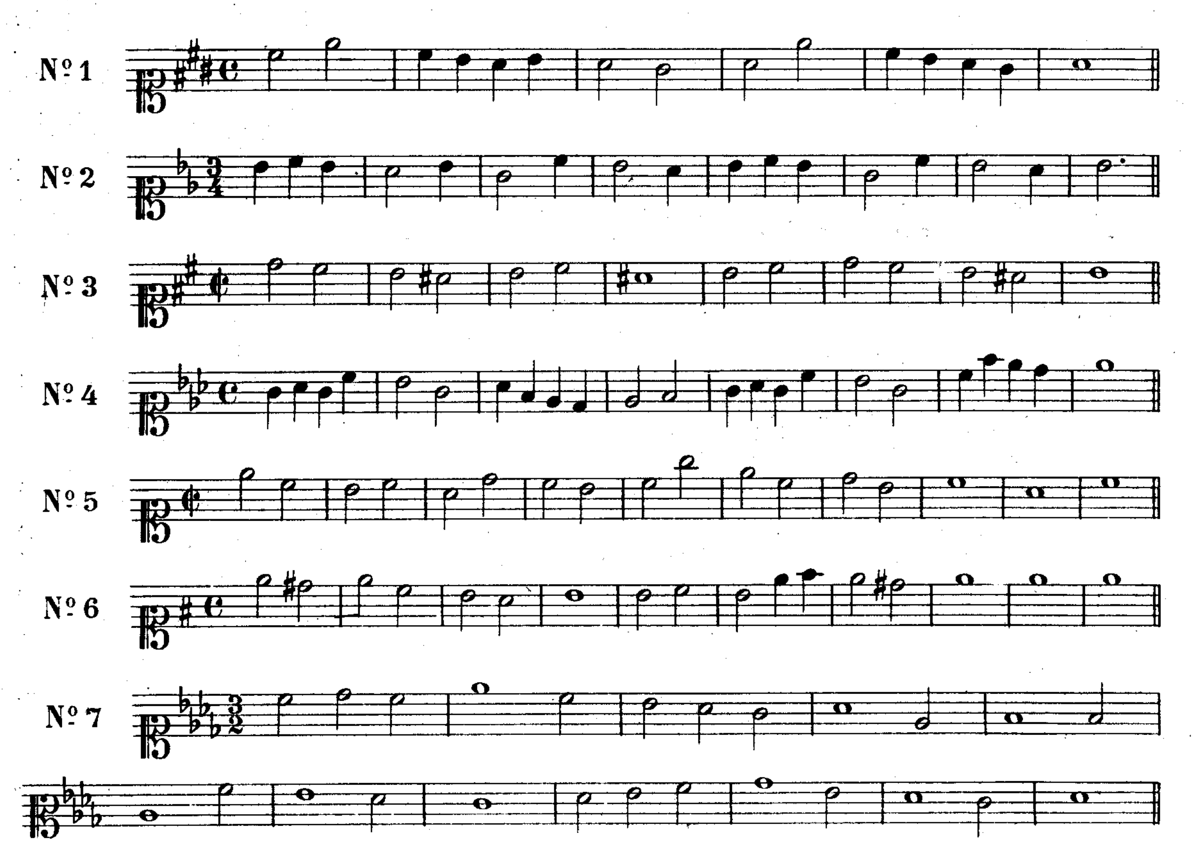
1º— Composer et réaliser à quatre parties deux formules de chaque espèce de cadence, une en mode majeur et une en mode mineur.

2º— Composer ensuite une basse contenant au moins une fois chaque formule de cadence, et la réaliser à quatre parties. (Les cadences doivent être séparées entre elles par quatre mesures au moins, excepté la cadence plagale qui succède immédiatement à la cadence parfaite).

N. B.— Se rappeler que la cadence plagale s'emploie après la cadence parfaite, comme conclusion finale; ce qui n'empêche pas de pratiquer, soit au commencement, soit dans le courant d'un morceau, la formule suivante: 5 6/4 5 sans que pour cela il y ait cadence.

En étendant du reste cette observation, nous ferons remarquer qu'il ne suffit pas que la basse fasse le mouvement d'une cadence pour que cette cadence existe, ce mot signifiant: terminaison, repos ou séparation de deux phrases ou de deux membres de phrases.

3º— Réaliser les chants suivants: *(Harmonie de l'auteur "Réalisations" page 70)*
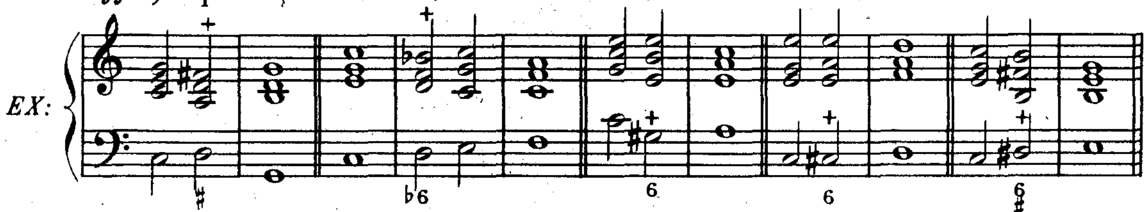


CHAPITRE V

MODULATIONS

Définitions et Observations générales
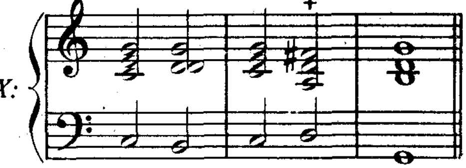
§ 65. — Par modulation, il faut comprendre le passage d'un ton dans un autre.

Pour effectuer une modulation, on fait généralement entendre une *note caractéristique* du ton où l'on va, soit note sensible, soit IVe degré. En outre, il faut souvent mettre des accidents devant les chiffres représentatifs des intervalles par lesquels s'effectue la modulation. On en voit l'application dans les exemples suivants, en observant que l'accident, *sans chiffre,* représente la tierce.
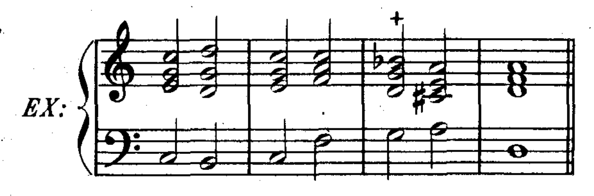


§ 65bis — Il y a des notes caractéristiques *principales* et des notes caractéristiques *secondaires.*
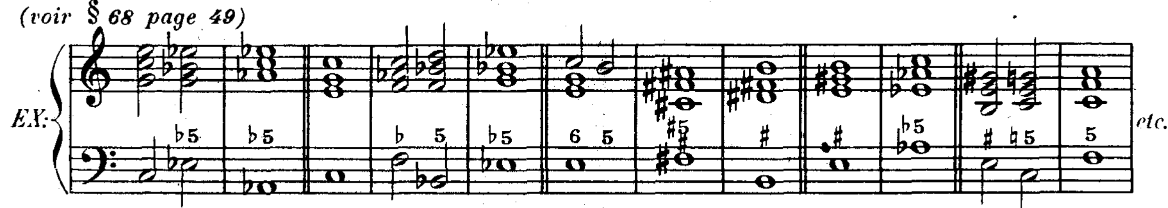
Les *principales* sont celles qui déterminent et affirment le nouveau ton d'une manière irrécusable, par exemple *Fa* ♯ pour moduler d'ut en sol;
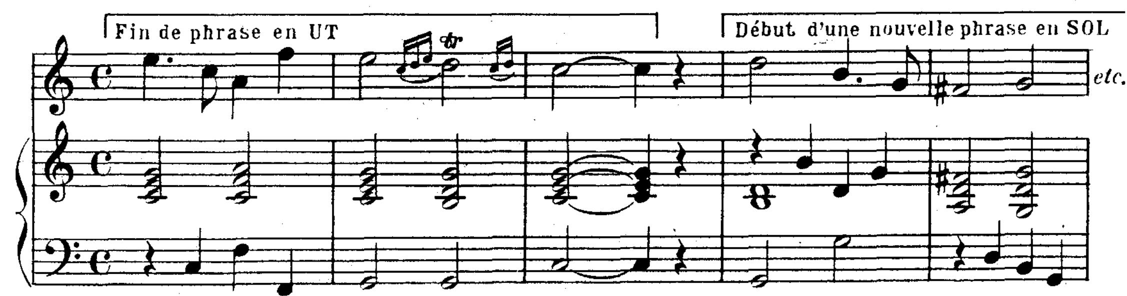


Les *secondaires* sont celles qui préparent la modulation sans l'affirmer complètement; par exemple *Si* ♭ pour aller d'ut à ré mineur. Il faudra faire entendre ensuite l'ut ♯ pour déterminer complètement la modulation;
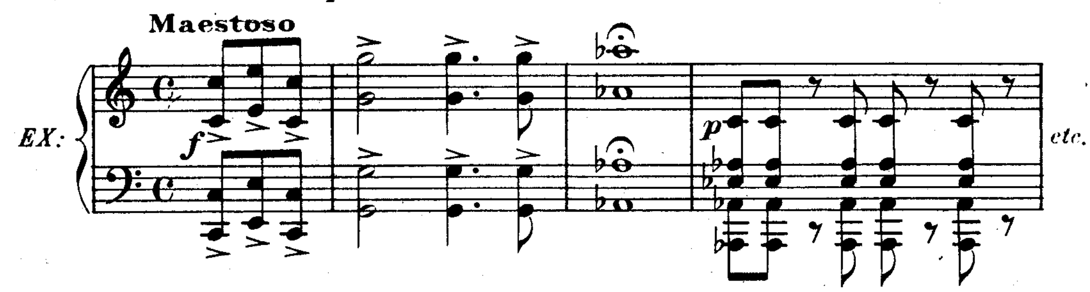


Les modulations qui précèdent sont aux tons relatifs. Les suivantes sont aux tons éloignés. (voir § 68 page 49)



§ 65ter — Il arrive souvent qu'on *change de ton* sans effectuer de modulation par les *notes caractéristiques.* Cet artifice a généralement lieu dans l'enchaînement de deux phrases ou de deux périodes;

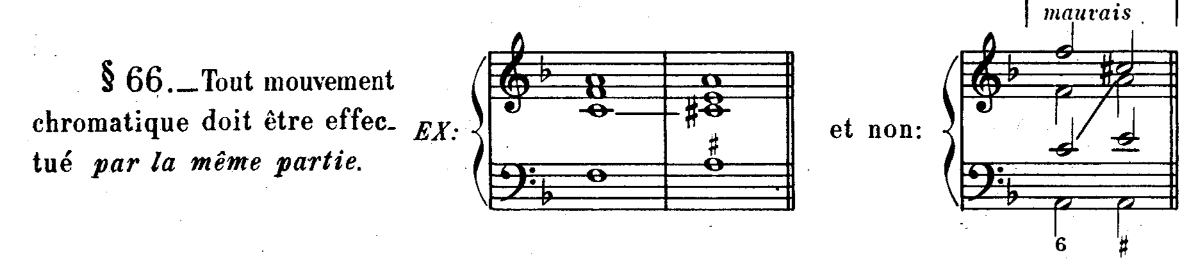


On passe aussi quelquefois brusquement d'un ton dans un autre (plus ou moins éloigné) avec des parties à l'unisson ou à l'8ve. C'est d'un grand effet, surtout dans les situations dramatiques;



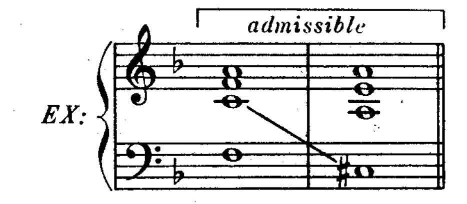
Cet exposé succint sert en quelque sorte d'introduction à l'étude détaillée des modulations aux tons relatifs d'abord, aux tons éloignés ensuite. Mais tout d'abord, voici quelques règles servant à réaliser purement les modulations:

§ 66.—Tout mouvement chromatique doit être effectué *par la même partie.*
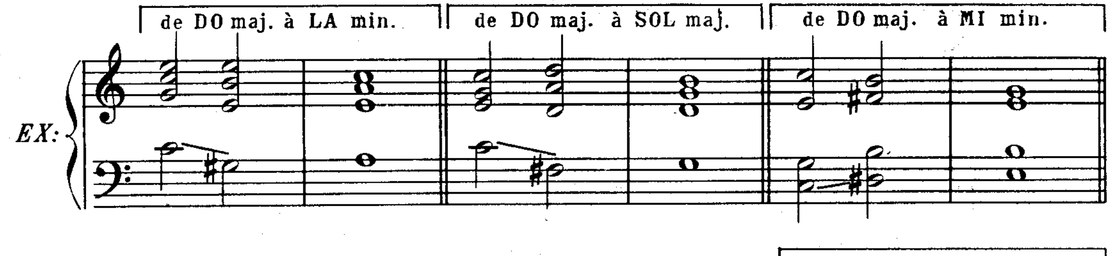


Le mauvais effet produit par cette réalisation s'appelle *fausse relation d'octave.*
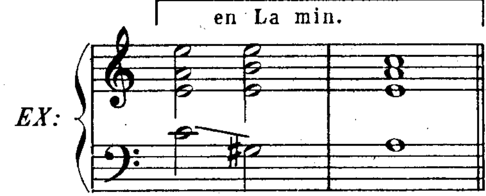
Mais il peut être atténué si la basse attaque la note caractéristique;



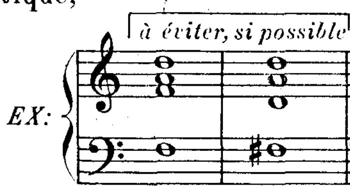
§ 66bis— A propos de l'intervalle mélodique que fait ici la basse, on doit observer que: Lorsque, dans les modulations, la note caractéristique est *attaquée par la basse,* celle-ci peut le faire par un mouvement descendant de 4te diminuée, de 5te diminuée, ou par un mouvement ascendant de 2de augmentée;



REMARQUE— Le premier de ces mouvements est plus doux encore sans modulation; on peut donc le pratiquer sans crainte;
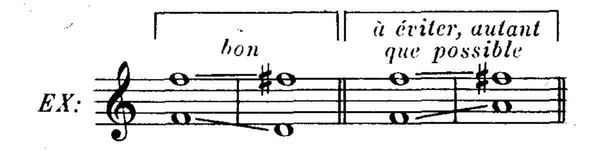


§ 67.— Il est préférable de ne pas doubler une note devant effectuer un mouvement chromatique;
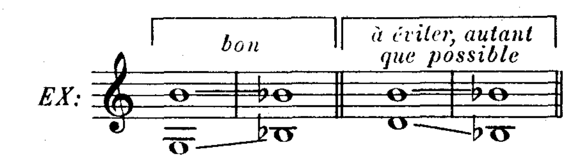


Et, si l'on ne peut éviter la doublure d'une des deux notes formant un mouvement chromatique, on doit s'efforcer de ne le faire que dans les conditions suivantes:

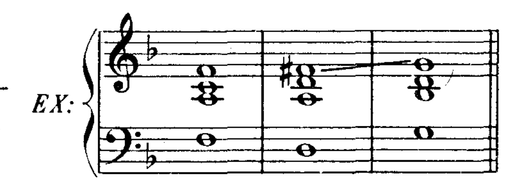
1º— Quand on double la première note, faire procéder ensuite (autant que possible) les deux parties par mouvement contraire;
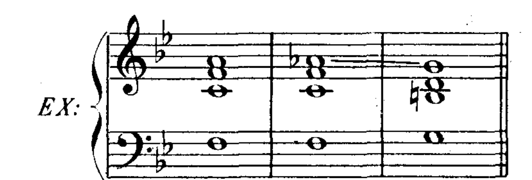


2º— Si l'on double la deuxième note, faire arriver (toujours autant que possible) cette doublure par mouvement contraire;
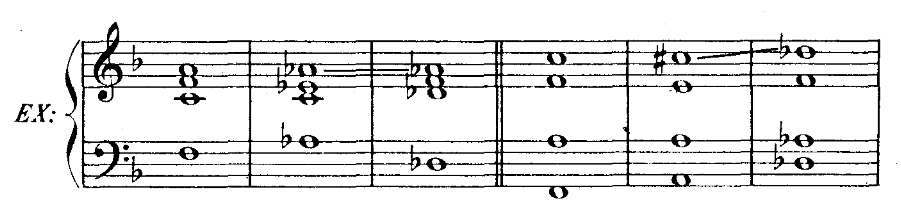


§ 67bis— Quand une note sensible est le résultat d'une modulation, elle doit monter à la tonique.
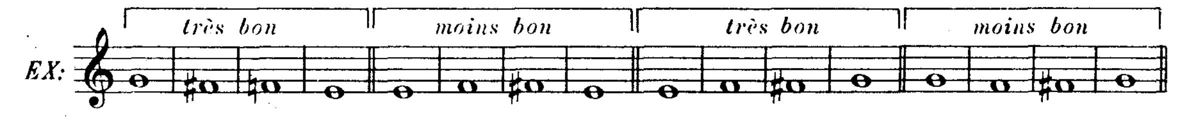


§ 67ter— Si le mouvement chromatique est descendant, la résolution doit se faire sur la note conjointe inférieure;



à moins que la note reste en place;



§ 67quater— Et dans le même cas où le mouvement chromatique est descendant, on doit s'efforcer de le faire précéder d'une note conjointe supérieure. Le contraire doit être observé pour le mouvement chromatique ascendant;



N. B.— On ne saurait trop appeler l'attention de l'élève sur la marche des parties dans l'ensemble harmonique. Il ne doit jamais oublier qu'il écrit pour les voix, et que chaque partie, prise isolément, doit avoir un tour aussi *mélodique* que possible. Autrement, l'exécution deviendrait souvent difficile, cahotée et d'un médiocre effet.
(Voir les recommandations sur la réalisation, page 21)

§ 68. — Deux tons sont dits *relatifs* lorsque l'armature de la clef est la même pour les deux, ou qu'elle ne diffère que d'un accident.

Dans cette catégorie, sont relatifs de *premier ordre* ceux qui ne diffèrent *dans la constitution* de leur gamme que d'un accident. Les autres sont de *deuxième ordre*.

De ce principe il ressort que: tous les tons *majeurs* ont *trois* tons relatifs de *premier ordre*, et *deux* de *deuxième ordre*, tandis que les tons *mineurs* ont *un* seul ton relatif de *premier ordre* et *quatre* de *deuxième ordre*. Exemple: Ut majeur a pour relatifs de premier ordre: La mineur, Sol majeur et Fa majeur, qui n'ont qu'un accident de différence dans la constitution de leur gamme, pendant que les autres (Ré mineur et Mi mineur) en ont deux. — De même, La mineur n'a pour relatif de premier ordre qu'Ut majeur, lequel n'a qu'un accident de différence, tandis que les autres (Sol majeur, Fa majeur, Mi mineur et Ré mineur) en ont deux et trois.

EXERCICES

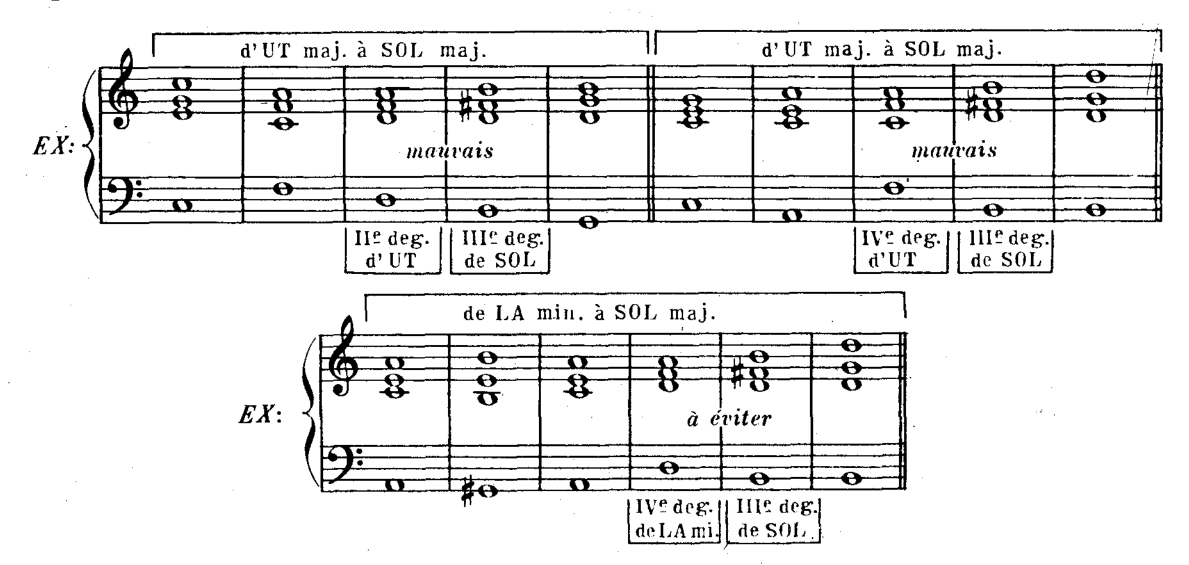
Indiquer par écrit les tons relatifs de premier et de deuxième ordre de Sol majeur, Mi♭ majeur, Si mineur et Fa mineur.

MODULATIONS
aux tons relatifs de premier ordre

Pour les modulations aux tons relatifs de premier ordre, voir les exemples du § 65.

RÈGLE GÉNÉRALE — Les enchaînements servant à réaliser les modulations doivent être conformes, quant à la succession des degrés, aux principes énoncés § 60, et aussi aux règles concernant la réalisation.

§ 69. — De même que pour certains enchaînements d'accords appartenant à la même tonalité, on doit aussi éviter dans les modulations l'enchaînement du IIe ou du IVe degré d'un ton au IIIe d'un autre ton.



§ 69bis — On doit éviter aussi l'enchaînement par *seconde majeure ascendante* de deux accords parfaits mineurs, et celui par *seconde mineure descendante* d'un accord parfait majeur sur un accord parfait mineur, ces enchaînements étant d'un mauvais effet, et du reste identiques à ceux du IIe au IIIe, et du IVe au IIIe degré d'une gamme majeure: comme tels, défendus, ainsi qu'on l'a vu au Chapitre des lois qui régissent l'enchaînement des accords;

EX:

de LA min. en UT maj. — de LA min. en UT maj.

à éviter — *à éviter*

accord min. ascendant | accord min. — acc. maj. descendt | accord min.

N.B. — Cependant ces sortes d'enchaînements trouvent leur application dans l'harmonisation des mélodies grégoriennes.

Ces successions sont du reste fort adoucies par le premier renversement, soit des deux accords, soit tout au moins du second; mais il faut une certaine expérience pour les pratiquer opportunément dans ces conditions. Pour le moment, il est préférable de s'en abstenir.

§ 70 — Avant de faire les exercices qui vont suivre, quelques indications sont nécessaires:

Ces exercices devront renfermer le plus grand nombre possible de combinaisons courtes, mais cependant suffisantes pour déterminer la modulation: Etablir le ton initial par quelques accords caractéristiques, puis faire entendre un accord contenant la note caractéristique principale du nouveau ton que l'on veut aborder, et enfin l'accord de résolution. Les exemples suivants serviront de modèles.

N.B. — Pour simplifier, on se bornera, dans ces exercices, à les réaliser au Piano, sur deux portées, ce qui entraînera parfois des unissons, parfaitement tolérés en ce genre de réalisations.

MODULATION DE SOL MAJEUR À RÉ MAJEUR
(Note caractéristique: Do ♯, note sensible).

Quitter par le Ier degré et renversements.

(1)

SOL maj. — + RÉ maj. — +

+ — +

(1) Désormais on indiquera simplement par une + l'accord par lequel s'éfectue la modulation.

Quitter par le IIe degré et renversements.

Quitter par le IIIe degré et renversements.

Quitter par le IVe degré et renversements.

Quitter par le Ve degré et renversements.

Quitter par le VIe degré et renversements.

On pourrait aborder le nouveau ton par le IIIe degré, mais l'effet de la modulation ne serait caractérisé que si on le faisait suivre du Ve.

EX:

IIIe Ve

MODULATION DE SI♭ MAJEUR À MI♭ MAJEUR

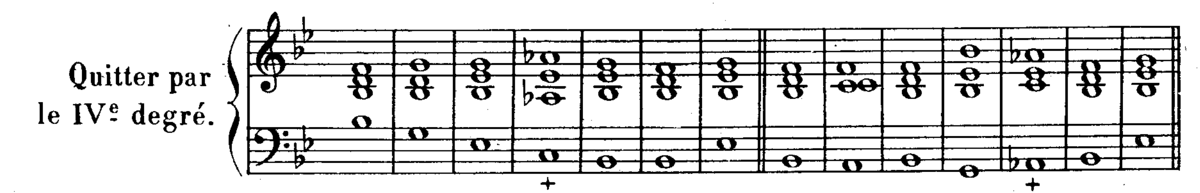
(Note caractéristique: La♭, IVe degré).

Quitter par le Ier degré.

Quitter par le IIe degré.

L'enchaînement en quittant le ton initial par le IIIe degré est tellement dur, qu'on doit le considérer, quant à présent, comme impraticable.

Quitter par le IVe degré.



Quitter par le Ve degré.

Quitter par le VIe degré.

On peut aussi pratiquer cette modulation en entrant dans le nouveau ton par le IIe degré.

En faire le tableau.

EXERCICES

Faire un tableau de la modulation d'Ut maj. à Sol maj., en prenant comme guide et comme modèle le tableau précédent de la modulation de Sol maj. à Ré maj. pages 50 et 51 (Il est bien entendu qu'on ne doit pas copier ces exemples, mais seulement s'en inspirer).

Après avoir étudié la modulation de Si♭ maj. à Mi♭ maj. page 52, faire le tableau de Sol maj. à Do maj. en employant aussi le IIe degré de Do.

Faire ensuite le tableau de la modulation d'un ton majeur à son relatif mineur.

Ici, la seule note caractéristique est la sensible du nouveau ton. Cependant on peut entrer dans ce nouveau ton par son second degré, à la condition qu'il soit suivi du Ve.

Faire enfin les tableaux de la modulation d'un ton mineur à son relatif majeur.

Observer qu'on peut entrer dans le nouveau ton par les Ier, IIIe et V^{e} degrés, et que ce dernier est le meilleur.

REMARQUES — Le travail précédent pourra paraître un peu fastidieux. Il est utile et doit être considéré comme une bonne gymnastique. Il habitue l'esprit à varier les formules. Il sert à préparer des matériaux que le compositeur utilisera plus tard selon son talent ou son génie. On ne donne ici que la matière élémentaire brute qui ne prendra sa valeur réelle que selon la place qu'occuperont les accords dans la mesure, leur durée, leur emploi avec les accords dissonants et avec toutes les combinaisons qui seront exposées dans la suite de ces Etudes.

Avant de passer aux exercices indiqués ci-dessus, nous devons encore présenter les observations suivantes, *qui s'appliqueront aux modulations en général:*

1º – On ne doit quitter le ton primitif que sur les degrés qui permettent de se conformer au contenu du § 69.

2º – Lorsqu'on entre dans le ton nouveau par un degré autre que le Ve, on doit autant que possible avant de conclure, faire entendre l'accord ou un renversement de ce V^{e} degré.

3º – On doit éviter de quitter le mode mineur sur le IIe degré, l'emploi de ce moyen de modulation étant presque toujours défectueux et exigeant une grande expérience.

4º – On doit toujours indiquer sur quel degré on quitte le ton primitif et par quel degré on entre dans le ton nouveau.

5º – Le mouvement semblable peut aboutir à une 5te juste lorsque l'une des parties procède par 2de majeure et l'autre par demi-ton chromatique, mais à condition que ce ne soit pas entre les deux parties extrêmes;

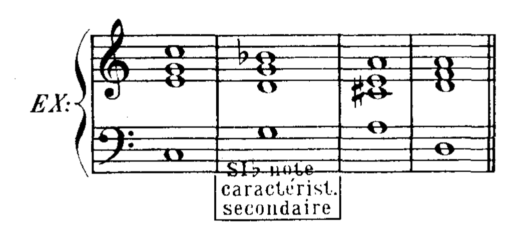
EX: *bon* | *mauvais*

6º – Indiquer par une petite + les versions qui paraîtront les moins bonnes.

MODULATIONS
aux tons relatifs de deuxième ordre

§ 71 — Ces modulations comportent deux (au moins) ou trois (au plus) notes caractéristiques dont la *principale* est généralement la note sensible, sauf dans la modulation d'un ton mineur au ton majeur placé à la 3ce majeure inférieure, où c'est la *4te juste* de ce dernier qui devient note caractéristique principale: Ex: de Mi mineur à Do majeur; note caracteristique principale Fa♮.

Les notes caractéristiques secondaires sont souvent d'un heureux effet;



EXERCICES

Faire les tableaux des modulations suivantes, en ne se servant d'abord que de la note caractéristique principale.
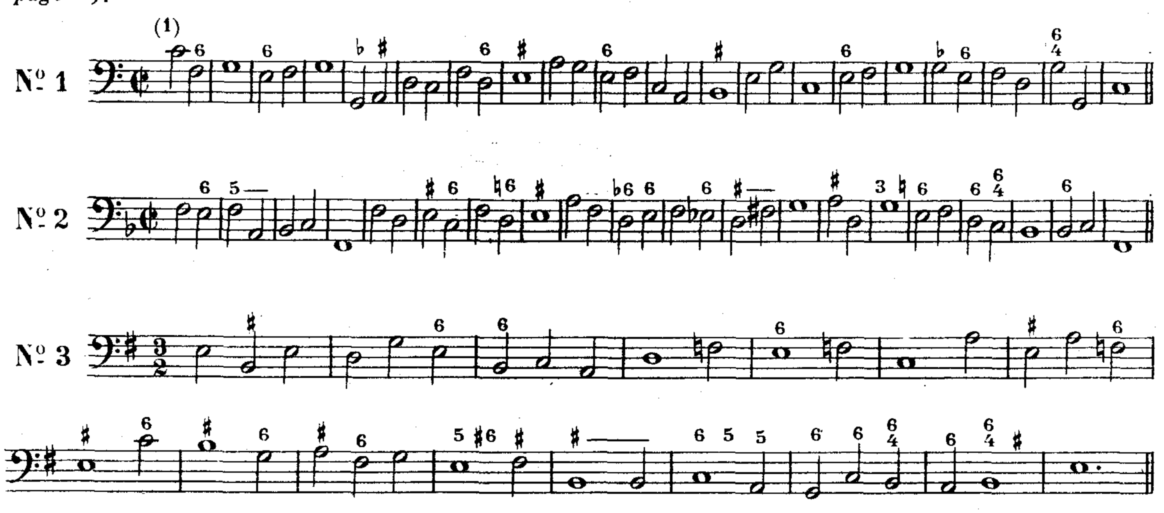
1º d'Ut maj. à Ré min. 2º d'Ut maj. à Mi min. 3º de La min. à Sol maj. 4º de La min. à Fa maj. 5º de La min. à Mi min. 6º de La min. à Ré min.

Refaire ensuite les mêmes tableaux avec des indications que nous donnons très précises, afin de mieux guider l'élève et ne pas le laisser s'égarer dans des combinaisons qui pourraient être défectueuses.

Il suffira de faire un exemple seulement de chaque modulation.

1º — D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés; entrer en Ré par le VIe.
2º — D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés; entrer en Ré par le IVe.
3º — D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés; entrer en Ré par le IIe.
4º — D'Ut maj. à Mi min. Quitter Ut sur les Ier, IIIe, Ve et VIe degrés; entrer en Mi par le IIe.
5º — De La min. à Sol maj. Quitter La sur les Ier et Ve degrés; entrer en Sol par le Ier.
6º — De La min. à Sol maj. Quitter La sur les Ier, IVe, Ve et VIe degrés; entrer en Sol par le IVe.
7º — De La min. à Sol maj. Quitter La sur les Ier et Ve degrés; entrer en Sol par le VIe.
8º — De La min. à Fa maj. Quitter La sur les Ier, IVe, Ve et VIe degrés; entrer en Fa par le Ve.
9º — De La min. à Fa maj. Quitter La sur les Ier, IVe, Ve et VIe degrés; entrer en Fa par le IIe.
10º — De La min. à Mi min. Quitter La sur les Ier, IVe, Ve et VIe degrés; entrer en Mi par le VIe.
11º — De La min. à Mi min. Quitter La sur le Ier degré; entrer en Mi par le IIe.
12º — De La min. à Ré min. Quitter La sur les Ier, IVe, Ve et VIe degrés; entrer en Ré par le IIe.
13º — De La min. à Ré min. Quitter La sur les Ier, IVe, et VIe degrés; entrer en Ré par le VIe.

Réaliser les trois Basses ci-après, en indiquant les Modulations et les Cadences *(Voir "Réalisations" page 5).*



Puis, faire les Exercices suivants:

(1) Est-il nécessaire de rappeler que l'absence de chiffre signifie toujours l'accord parfait ?
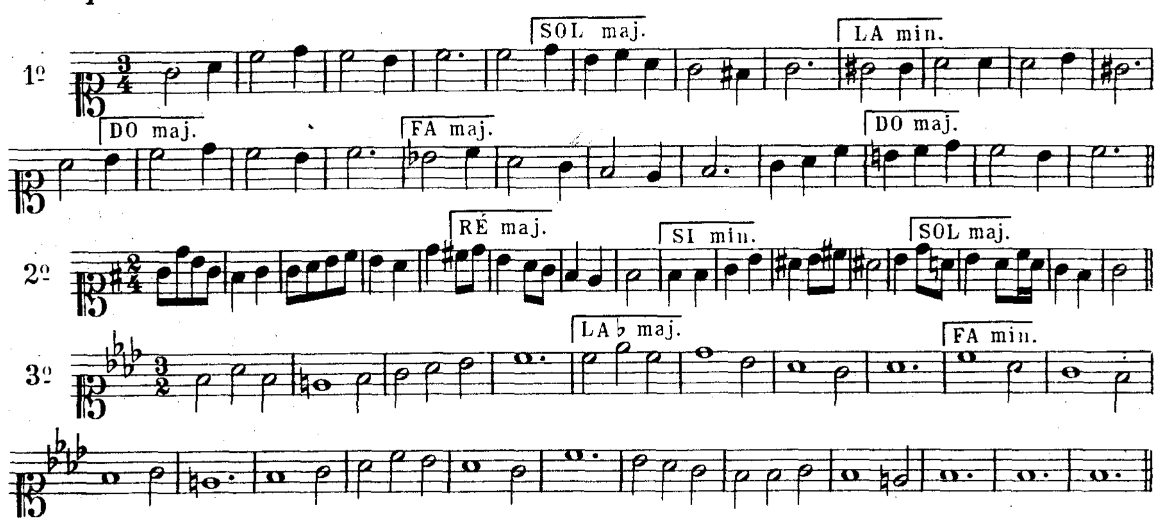
EXERCICES

MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE PREMIER ET DE DEUXIÈME ORDRE

CHANTS DONNÉS À RÉALISER

(Harmonie de l'Auteur "Réalisations" page 71)

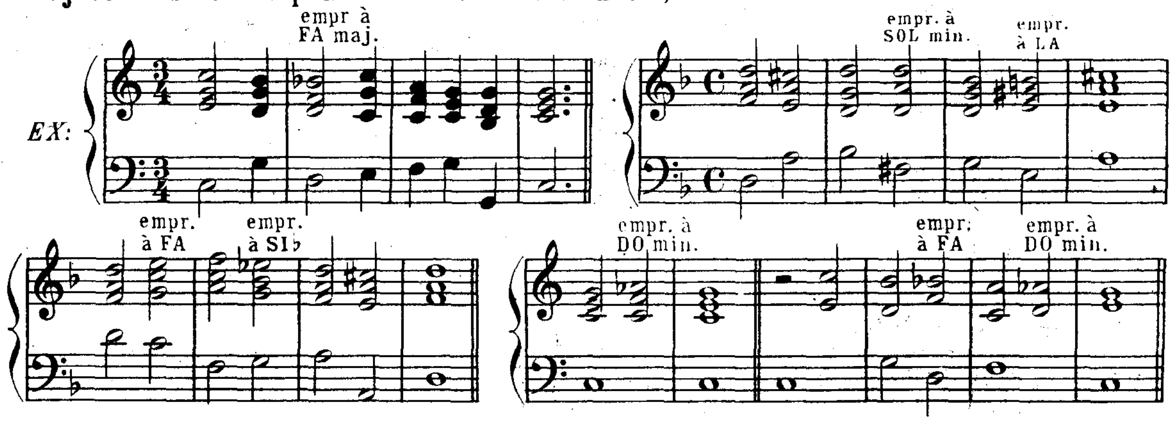
N.B. — Chiffrer la Basse et indiquer les cadences. Sont signalées les modulations au point précis où elles doivent se faire, afin *d'aider* l'élève dans ce travail, *nouveau pour lui.*



§ 72. — Avant d'aborder les modulations aux tons éloignés, il faut mettre en garde les élèves et les jeunes compositeurs contre l'abus des modulations, leur dire que tout d'abord il importe de bien établir le ton principal, et qu'ensuite, si l'on croit enrichir sa palette en modulant beaucoup, à tort et à travers, c'est une erreur. — Il est très facile de moduler; le tout est de le faire à propos. — L'abus détruit l'unité, disperse l'intérêt, appauvrit l'ensemble. — Qu'on fixe son attention sur les œuvres les plus universellement admirées, aussi bien chez les modernes que chez les classiques, et l'on verra combien le sentiment de la tonalité principale est prédominant, en dépit souvent de nombreuses modulations, les unes passagères, les autres ayant même parfois une longue durée. Mais si l'on perd de vue tout à fait le ton initial, l'esprit est désemparé, troublé. On en éprouve comme une souffrance, une espèce d'angoisse. On se demande où l'on est, si l'on retrouvera le chemin pour rentrer chez soi! L'architecte a mal équilibré son monument.

L'art de *moduler* a autant d'importance en musique que celui du *rythme* et celui de la *construction*. Ces trois points, lorsque les idées sont belles, appropriées au sujet, donnent, affirment la vitalité des œuvres et en font quelquefois des chefs-d'œuvre.

Il faut signaler ici que l'on peut employer des modulations passagères, ou simplement des accords étrangers à la tonalité sans pour cela qu'il y ait modulation proprement dite. Il suffit qu'ils soient empruntés à des tons relatifs, ou que le mode majeur fasse un emprunt à son relatif mineur;
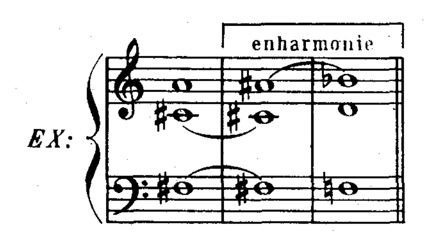


MODULATIONS
aux tons éloignés

§ 73. — On appelle *tons éloignés* tous ceux qui ne rentrent pas dans les catégories précédentes. Ils sont d'autant plus éloignés qu'ils ont entre eux moins de notes communes, et d'autant moins qu'ils ont la même tonique ou des relations étroites avec des accords ayant la même tonique.

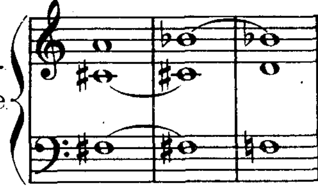
On observera en outre que l'accord de 4te et 6te sans préparation de la 4te sert fort souvent à affirmer et à établir les modulations aux tons éloignés.

C'est ici que le § 72 précédent doit fixer l'attention de l'élève.

§ 73bis — Quant aux modulations enharmoniques appliquées au style vocal, on doit être circonspect dans leur emploi, en raison des faiblesses qu'elles entraînent souvent dans l'exécution. Quoi qu'il en soit, l'élève, au point de vue de l'analyse, les écrira correctement;

EX: 
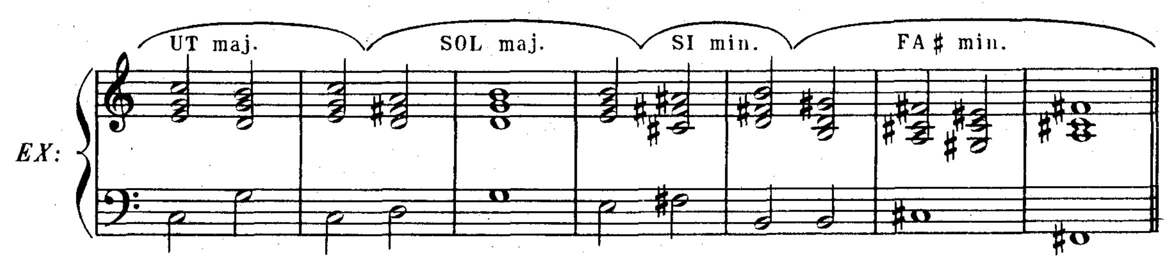
bien que, pour la pureté de *l'exécution,* il soit souvent préférable d'écrire cet exemple ainsi:
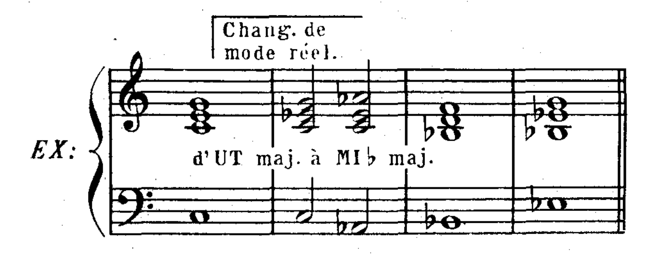


REMARQUE IMPORTANTE — Les accords de transition, c'est-à-dire ceux par lesquels s'effectue la modulation, doivent avoir une valeur suffisante pour éviter l'impression d'un enchaînement brusque.
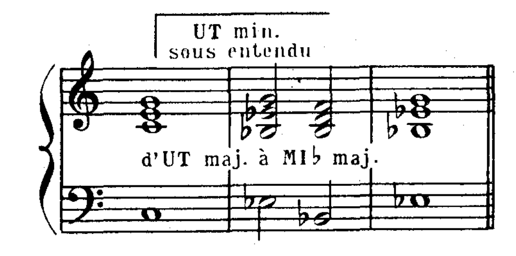
En application de ce qui précède, voici les principaux moyens par lesquels peuvent se pratiquer les modulations aux tons éloignés:

1º – Par plusieurs petites modulations à des tons relatifs les uns des autres;

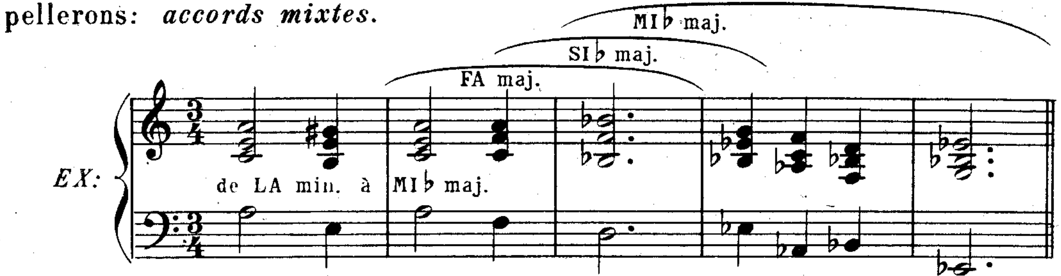
EX: 

2º – Par le changement de mode réel, ou sous-entendu:
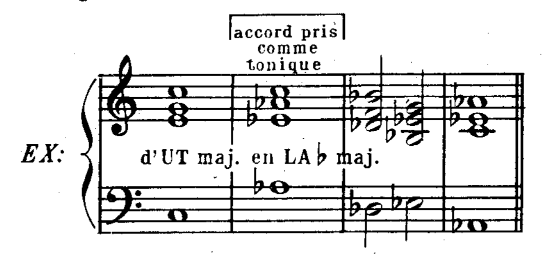
EX: 
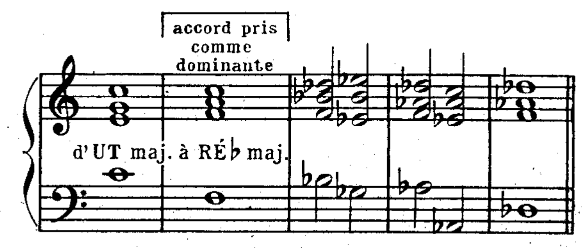


3º – Par des accords ne déterminant pas de modulation précise, mais appartenant à différents tons relatifs les uns des autres et que, pour cette raison, nous appellerons: *accords mixtes.*
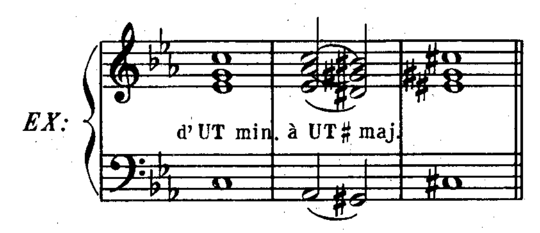


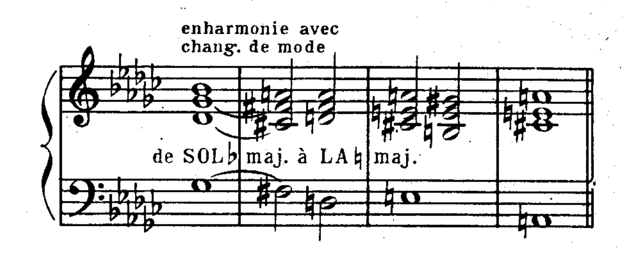
4º – Par la transformation possible de tout accord parfait majeur en accord de tonique ou de dominante;





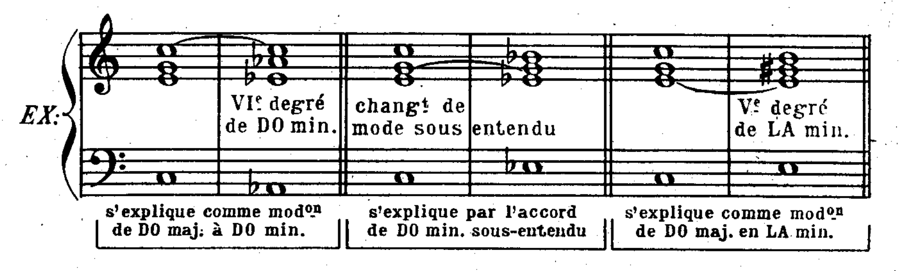
5º – Par l'enharmonie;





N. B. – A ces divers moyens qu'on peut employer, soit partiellement, soit totalement, si nous ajoutons les modulations passagères et les accords d'emprunt, on verra qu'il n'y a pas de modulation, si éloignée soit elle, qu'on ne puisse pratiquer facilement.

N'oublions pas non plus que deux accords maj. peuvent toujours s'enchaîner s'ils ont une note commune;



Nous devons du reste remarquer de nouveau que, dans les modulations en général, la transition est d'autant plus douce qu'il y a un plus grand nombre de notes communes entre les accords par lesquels on module.

EXERCICES

MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS
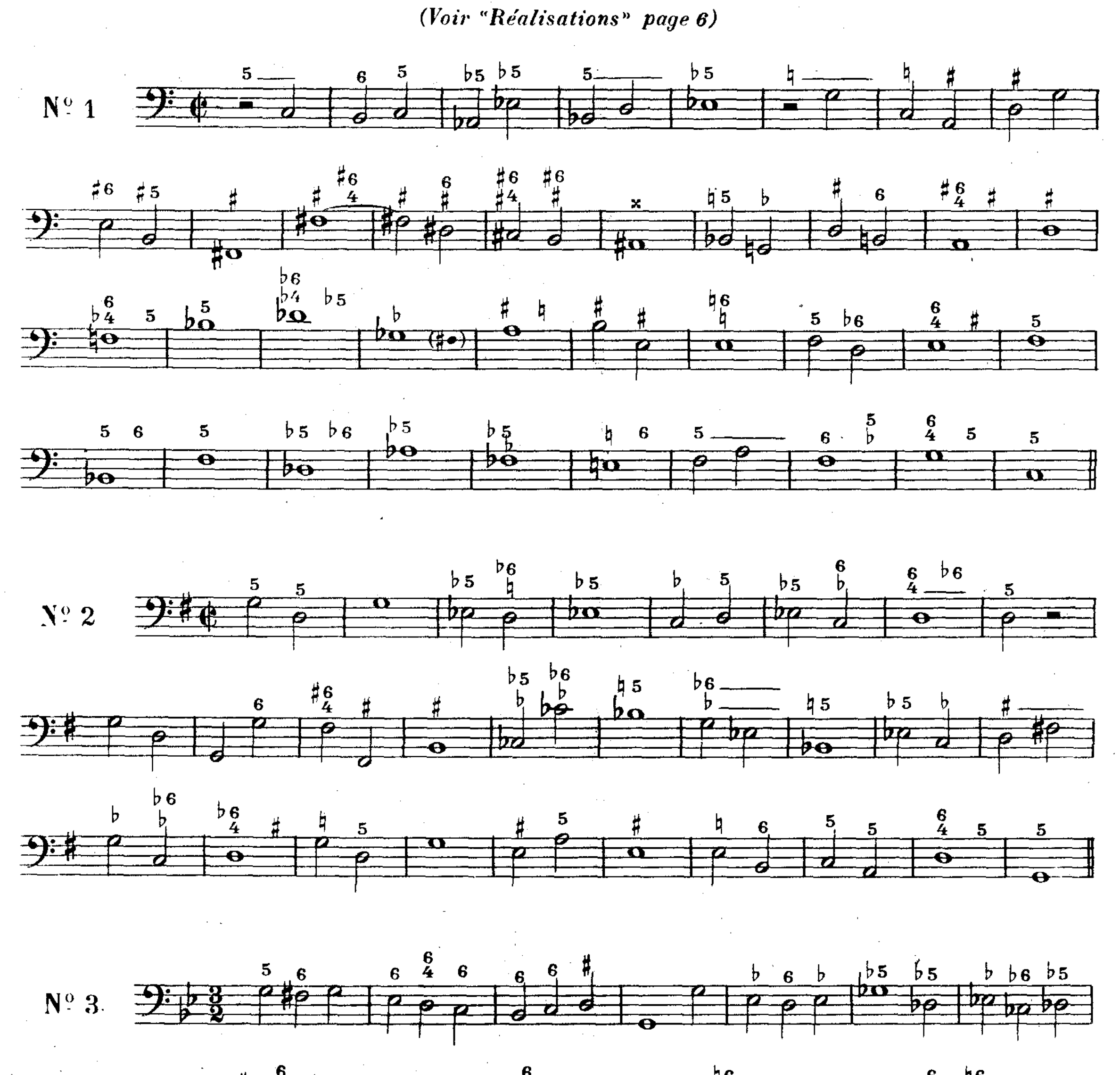
Ecrire les modulations suivantes, en faisant deux exemples de chacune:

D'Ut maj. à Mi maj. – De Ré maj. à La♭ maj. – De Sol min. à Si♮ maj.
De La maj. à Ut maj. – De Si min. à Fa maj. – De Mi♮ maj. à Ut min.
De Do maj. à Fa♯ maj. – De Si♭ maj. à La♭ min.

Réaliser ensuite les trois Basses et les quatre Chants suivants.

BASSES DONNÉES [1]

(Voir "Réalisations" page 6)
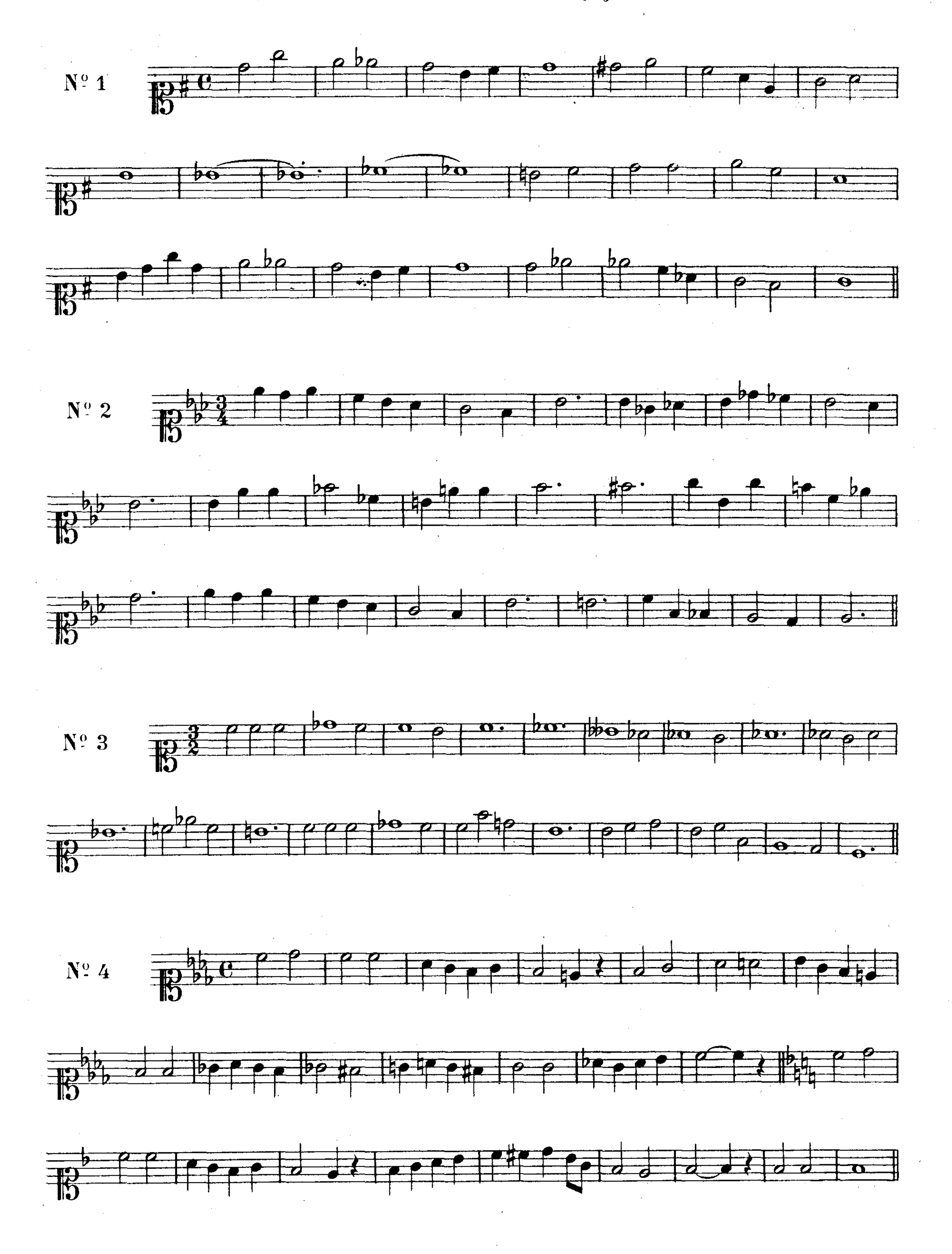


REMARQUE — Si l'on a accumulé parfois dans ces diverses leçons tant de modulations aux tons éloignés, c'est pour en montrer le plus d'exemples possible dans un espace restreint, et non pour donner des modèles de ce qu'il faudrait faire en des compositions libres. — On n'oubliera jamais que les exercices de ce Traité ne sont que des "Exercices d'école" offerts à l'élève pour arriver à la possession d'une technique indispensable, et non des modèles dans l'art de composer.

---

(1) Pour ces leçons sur les modulations, analyser chacune d'elles par des petites notes explicatives placées au-dessus de la partie supérieure, et indiquer les cadences.

CHANTS DONNÉS

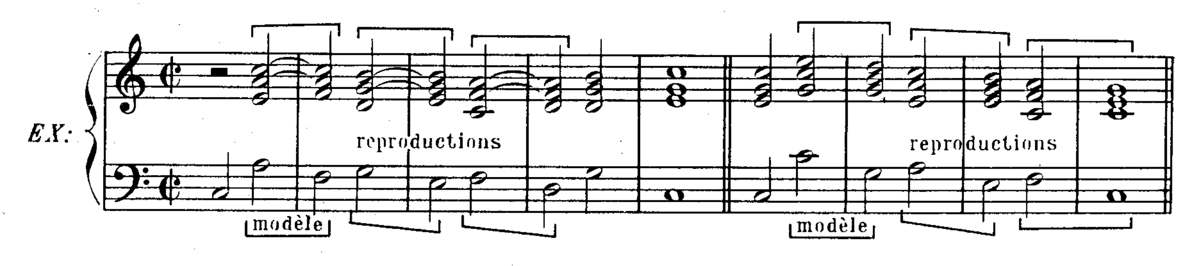
(Harmonie de l'auteur "Réalisations" page 72)
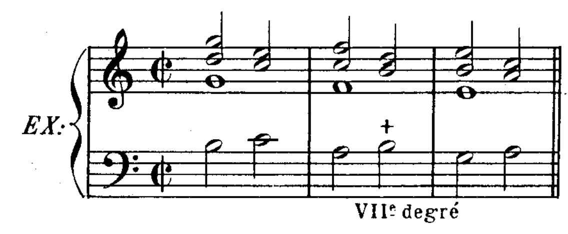


CHAPITRE VI

MARCHES HARMONIQUES

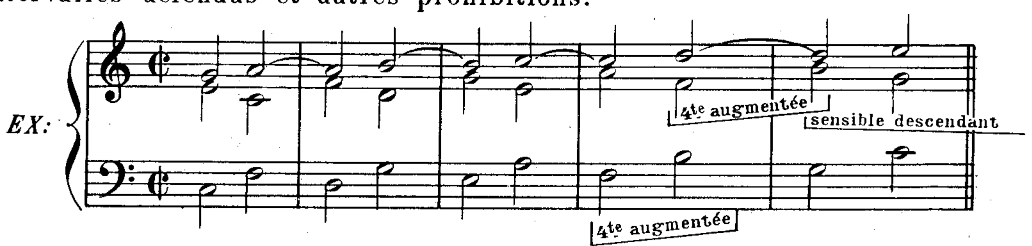
§ 74. — 1º — Un groupe de plusieurs accords se reproduisant symétriquement prend le nom de *Marche harmonique*. Le premier groupe s'appelle modèle;



2º — L'accord du VIIᵉ degré peut être exceptionnellement employé lorsqu'il résulte de la symétrie du dessin;
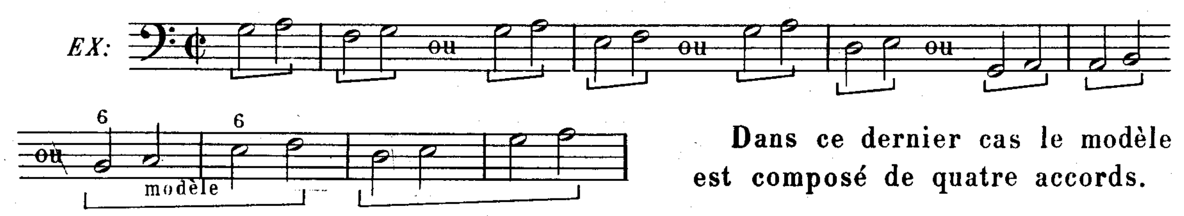


3º — Quand le modèle et son enchaînement à l'accord suivant sont écrits correctement, la réalisation de l'ensemble se reproduit identiquement, sans tenir compte des intervalles défendus et autres prohibitions.



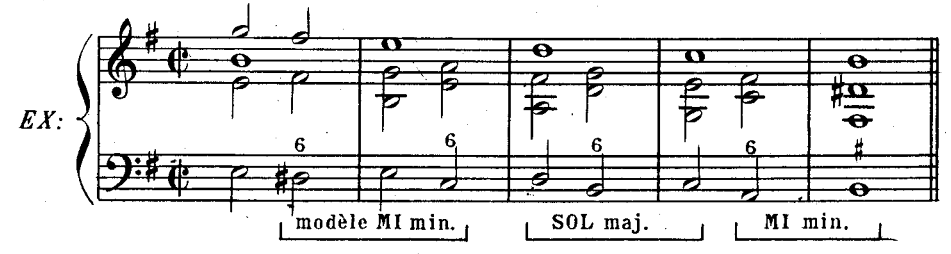
4º — Une Marche peut être ascendante ou descendante. Elle ne doit se terminer qu'avec l'accord d'un des meilleurs degrés.

Le même modèle peut se reproduire à des intervalles différents;



Dans ce dernier cas le modèle est composé de quatre accords.
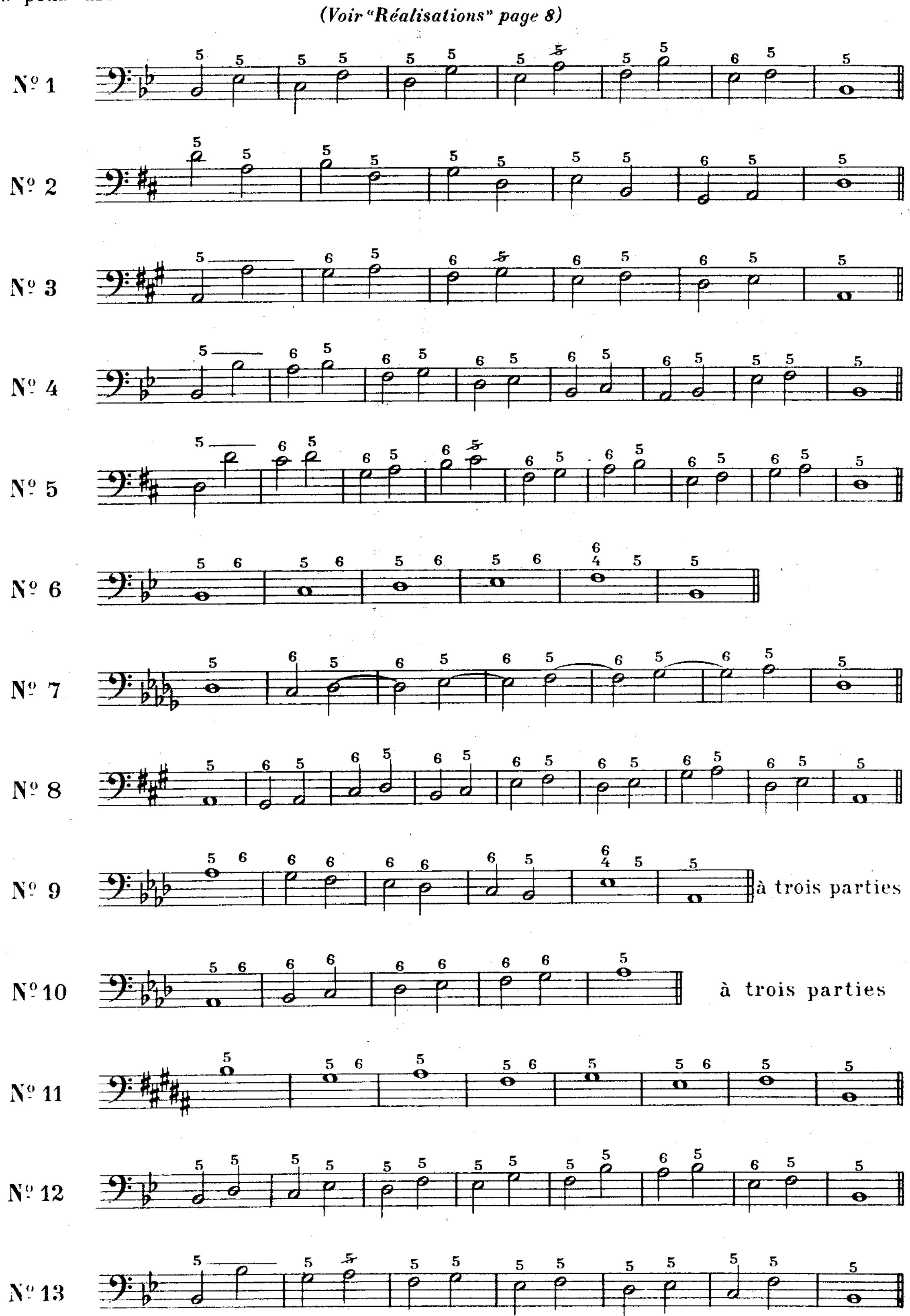
5º — Dans le mode mineur, en raison de ce que l'accord du IIIᵉ degré n'est pas usité, on est souvent forcé d'employer un accord d'emprunt ou de moduler passagèrement;



EXERCICES

Réaliser sur deux portées seulement, les marches suivantes *non modulantes*, les plus usitées:

(Voir "Réalisations" page 8)



Nº 14

Nº 15

Nº 16

Nº 17

Nº 18

Nº 19
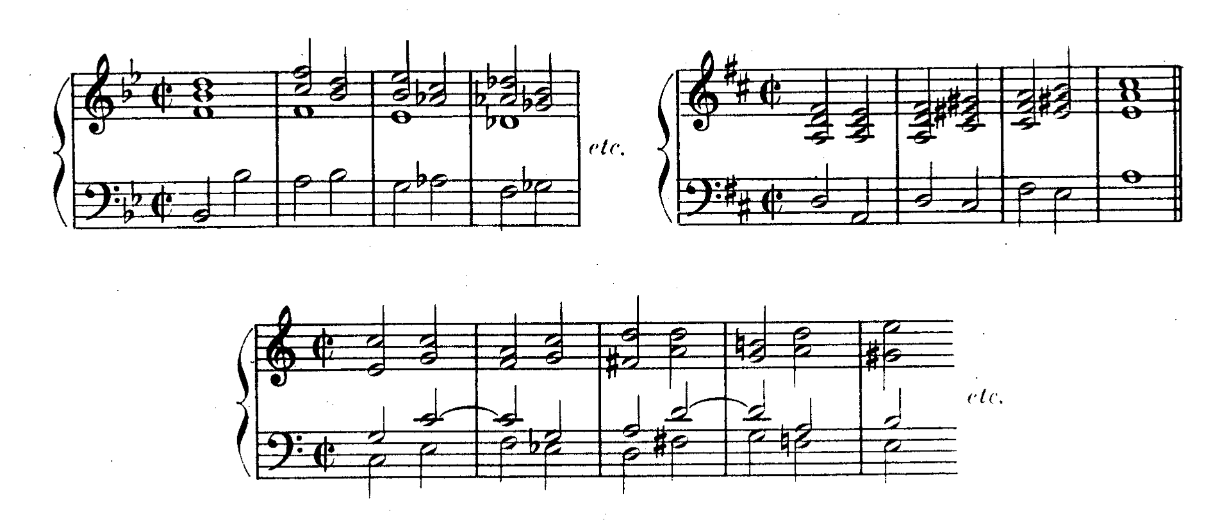
Nº 20

Nº 21

Nº 22

§ 75. — Une marche peut être *unitonique* ou *modulante*. Les exemples précédents sont unitoniques.
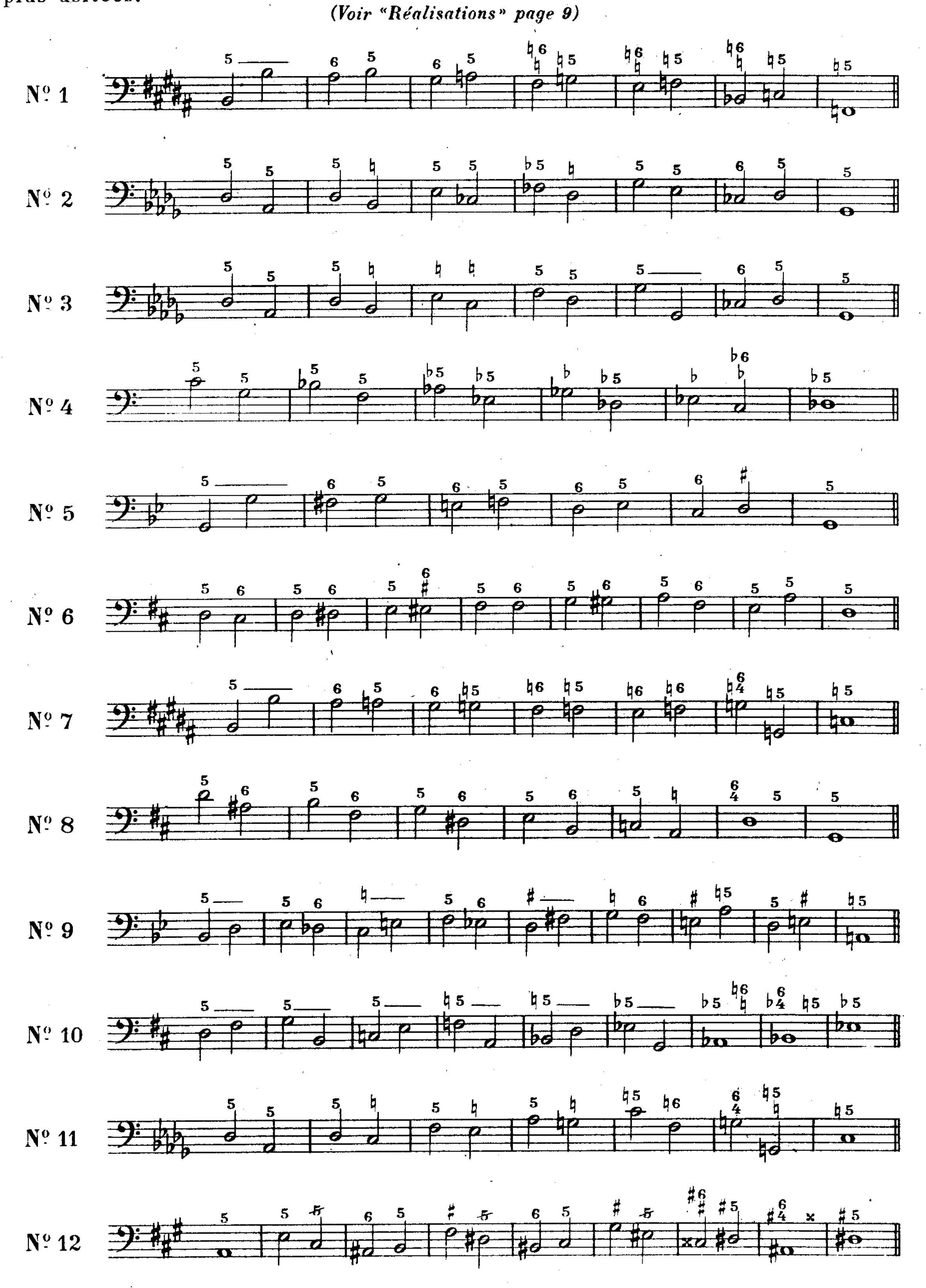
EXEMPLES DE MARCHES MODULANTES



EXERCICES

Réaliser, sur deux portées seulement, les Marches suivantes, *modulantes*, les plus usitées:

(Voir "Réalisations" page 9)



Nº 13

Nº 14

Nº 15

Nº 16

Nº 17

Nº 18

Nº 19

Nº 20
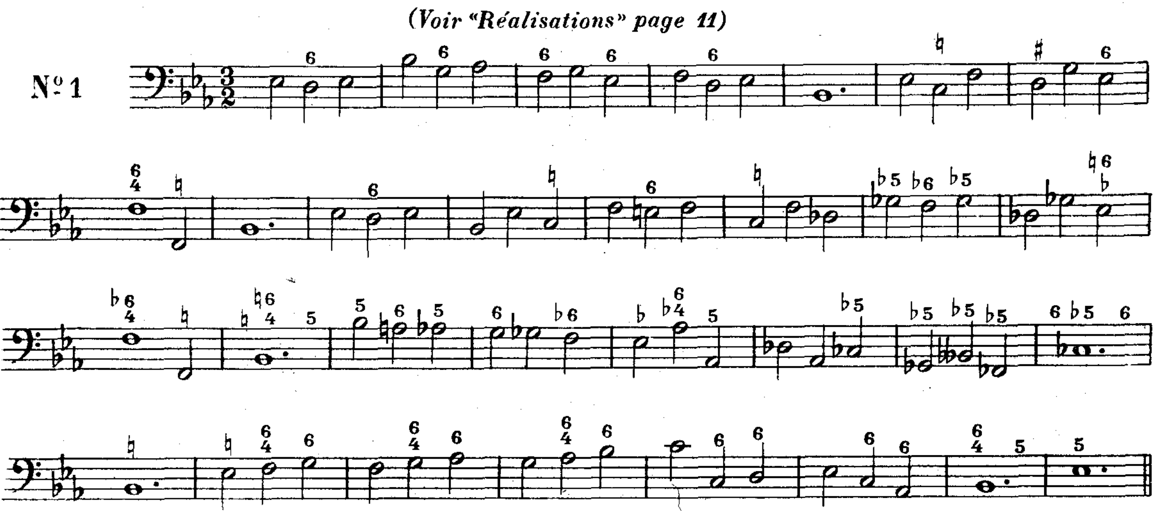
enharm.
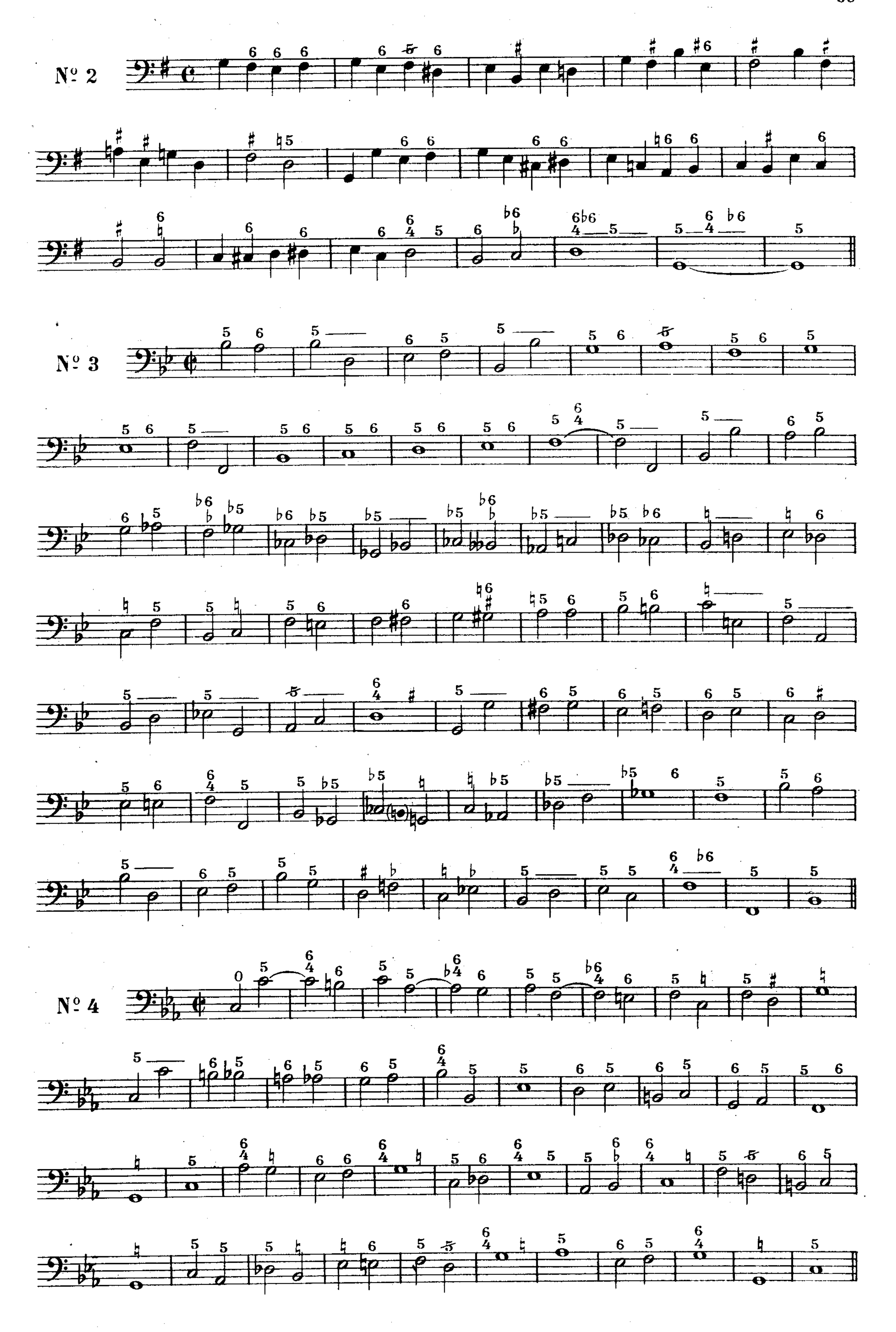
BASSES A RÉALISER
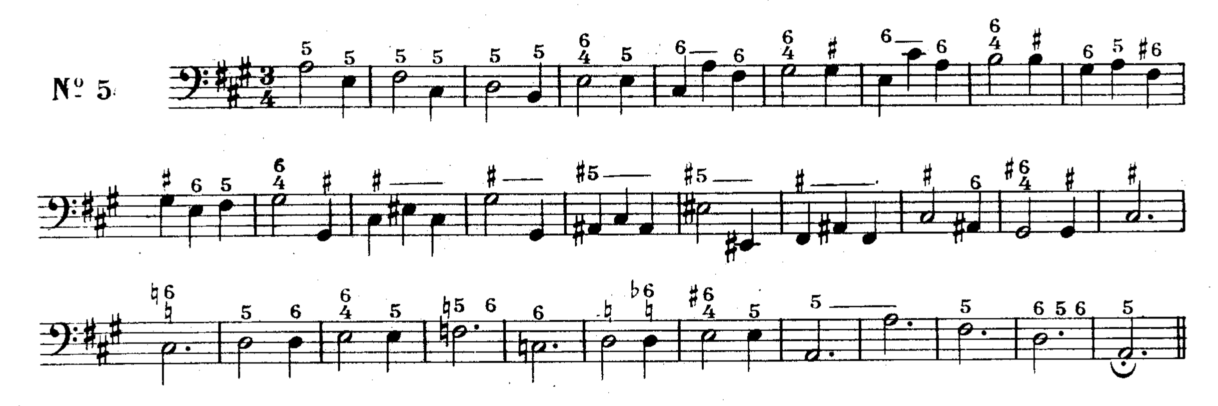
sur les Marches et sur l'ensemble des accords consonants et leurs renversements

On indiquera les modulations et les cadences.

(Voir "Réalisations" page 11)




Nº 2
Nº 3
Nº 4



CHANTS DONNÉS

à réaliser sur les Marches et sur l'ensemble des accords consonants et leurs renversements.

Indiquer toujours les modulations et les Cadences.

(Harmonie de l'auteur "Réalisations" pages 73 et 74)

Nº 1

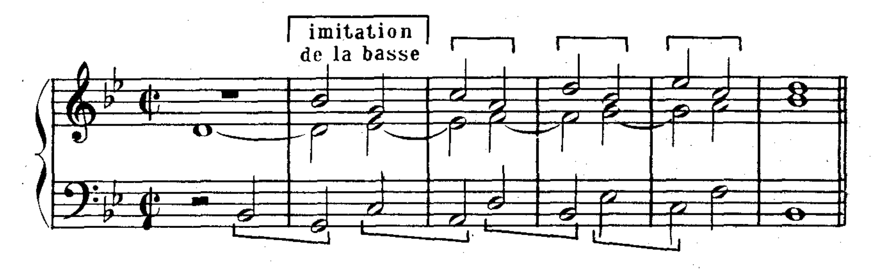
Nº 2

Nº 3

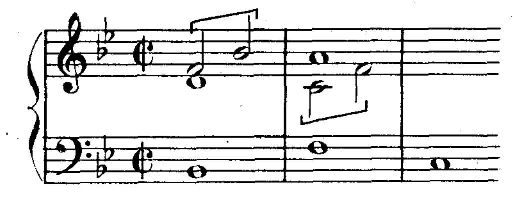
IMITATION

§ 76.— A propos de la réalisation des marches, il est opportun de dire ici quelques mots d'un élément qui joue un grand rôle dans la musique en général, surtout dans le style grave. Il s'agit de l' *Imitation,* c'est-à-dire du dessin d'une partie reproduit immédiatement par une autre partie.
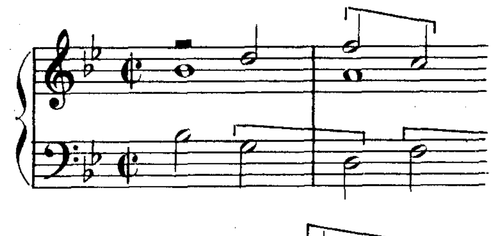
Certaines marches harmoniques se prêtent facilement à la pratique de cet artifice qui donne un intérêt réel à la réalisation, intérêt qui augmentera à mesure qu'on avancera dans l'étude de l'harmonie. Pour le moment, on ne peut qu'en montrer le mécanisme à l'état le plus simple.
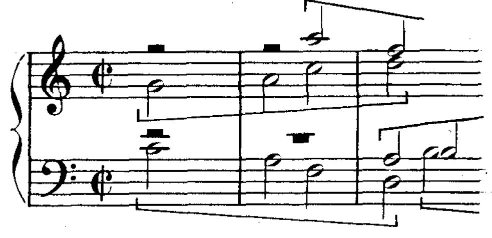


refaire le même exemple, à quatre parties, en Ré maj.



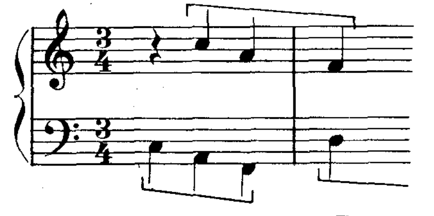
achever cet exemple à trois parties, puis le refaire, à quatre parties, en Ut maj.



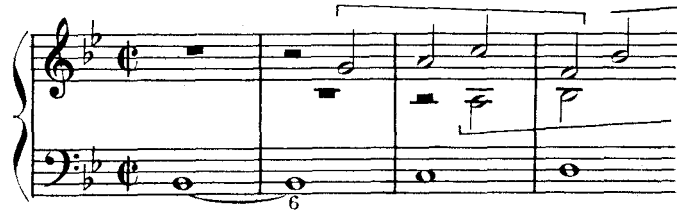
achever cet exemple à trois parties, puis le refaire, à quatre parties, en Ré♭ maj.



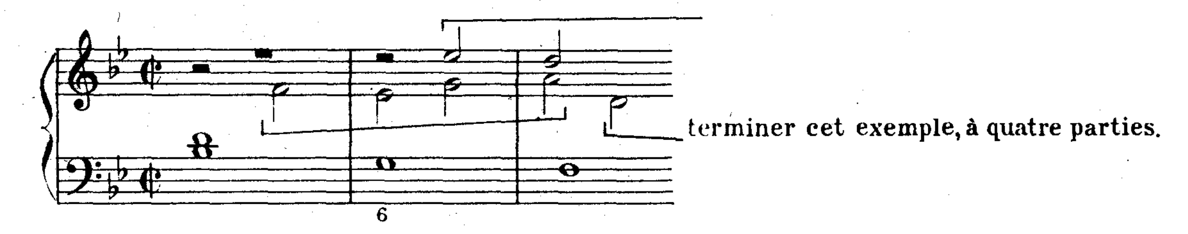
achever cet exemple, à quatre parties, et le transposer en Si♭.



achever cet exemple, à quatre parties, et le transposer en Ré♭.
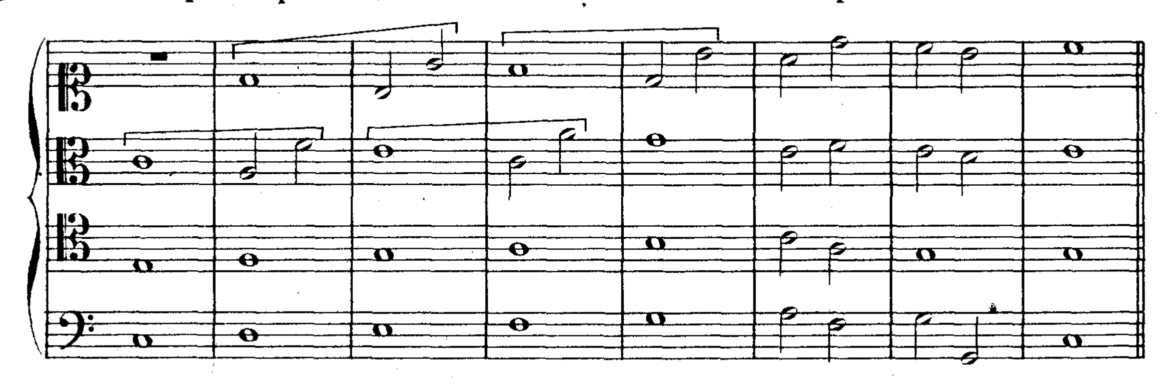


terminer cet exemple, à quatre parties.



terminer cet exemple, à quatre parties.

Ce dernier exemple nécessitant un croisement de parties, est pour plus de clarté, présenté sur quatre portées, avec les clefs afférentes à chaque voix.
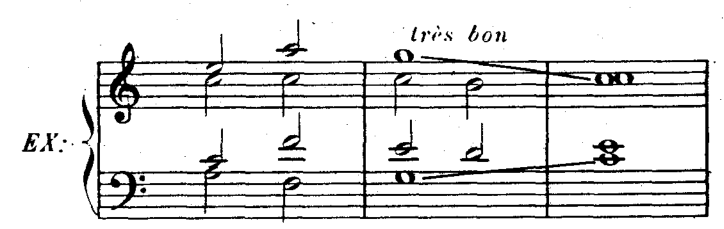


Ecrire de nouveau cet exemple en Mi ♭.

§ 77. — Des atténuations à la rigueur de certaines règles peuvent être apportées dans la pratique. On ne peut les énumérer ici. L'expérience, le goût, l'étude des maîtres, les remarques et conseils d'un professeur éclairé seront le meilleur guide. En général les notes communes, les degrés conjoints, les silences, sont des palliatifs précieux dans beaucoup de cas.

Il n'est pas toujours indispensable de compléter tous les accords. — Pour donner à une partie un tour plus mélodique, on peut parfois supprimer une des notes de l'accord (de préférence la 5te dans les accords parfaits). Il en résulte souvent un allègement heureux, dont il faut savoir user avec discrétion.

REMARQUE — Lorsqu'une mélodie se porte, dans les conclusions de phrases, de la dominante à la tonique, on doit, sans hésiter, faire les 8ves *par mouvement contraire* avec la Basse. Toute autre harmonie affaiblit l'effet et le sentiment de la cadence.



Ici finit la première partie. — Cette partie, qui traite des accords consonants et des principes fondamentaux de réalisation, étant la base essentielle de l'harmonie, il est très important de passer en revue tout ce qu'elle contient, et de refaire quelques uns des Exercices. — Le Professeur sera juge de l'opportunité de ce travail. Il indiquera en outre ou composera, s'il en est besoin ainsi que nous l'avons dit déjà plus haut, des exercices et des leçons supplémentaires.

DEUXIÈME PARTIE

HARMONIE DISSONANTE
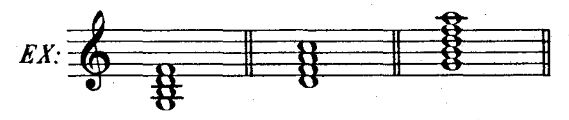
EXPOSÉ GÉNÉRAL

§ 78. — L'harmonie dissonante se compose de deux parties distinctes: l'harmonie dissonante ***naturelle,*** dont la dissonance n'a pas besoin de préparation, et l'harmonie dissonante ***artificielle,*** dont la dissonance doit être préparée, c'est-à-dire entendue dans l'accord précédent. La première a toujours pour fondamentale la dominante. C'est elle qui fera l'objet des deux chapitres suivants.

La raison pour laquelle la dissonance n'a pas besoin de préparation dans les accords ayant pour fondamentale la dominante, c'est, ainsi que nous l'avons vu dans l'Introduction, qu'elle est le résultat de la vibration d'un corps sonore. — Elle est donc formée par la nature, d'où la distinction: harmonie dissonante ***naturelle,*** et harmonie dissonante ***artificielle.***

Mais si certaines dissonances n'ont pas besoin d'être préparées, elles ont toutes l'obligation d'être résolues, c'est-à-dire d'effectuer leur mouvement sur l'accord suivant par un intervalle descendant de seconde. Des exceptions seront signalées au fur et à mesure des développements qui traiteront de ces accords.

§ 79. — Tout accord dissonant se compose de quatre ou cinq notes superposées en tierces:



On admet généralement que le terme: dissonance signifie soit la 7e, soit la 2de, soit la 9e; à l'exclusion de certains intervalles diminués ou augmentés pouvant être employés dans l'harmonie consonante.

EX:

En un mot, la dissonance fait toujours partie d'un accord de quatre sons au moins, et ce qui la caractérise le mieux est son contact en intervalle de seconde avec une autre note de l'accord;

EX:

CHAPITRE PREMIER

HARMONIE DISSONANTE NATURELLE

(1re SECTION)

ACCORD DE 7me DE DOMINANTE

§ 80. — Cet accord, composé d'une 3e majeure, d'une 5te juste, et d'une 7e mineure, est placé sur le Ve degré des deux modes. — Sa résolution naturelle se fait sur la tonique.

La 7e peut être attaquée sans préparation, mais elle doit se résoudre en descendant d'un degré, pendant que la note sensible monte à la tonique. Les exemples suivants donnent les noms, résolutions et chiffrages de cet accord et de ses renversements;

L'application est la même pour le mode mineur.

On remarquera l'attraction de la sensible et du IVe degré, l'une à monter, l'autre à descendre. — C'est là ce qui constitue et caractérise la résolution naturelle.

§ 80bis. — Dans l'enchaînement de l'accord fondamental de 7e de dominante sur l'accord fondamental de tonique, l'un des deux accords est forcément incomplet;

Le compositeur en use selon l'effet qu'il veut produire.

N. B. — A propos du chiffrage de l'accord fondamental de 7e de dominante nous recommandons instamment de ne pas barrer le 7, afin d'éviter la confusion qui se produirait plus tard avec l'accord de 7e diminuée, dont le chiffrage sera précisement 7̸. — La présente remarque sera applicable aux accords de 7mes de l'harmonie dissonante artificielle.

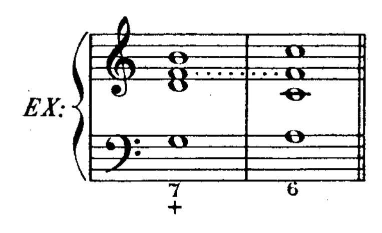
§ 80ter. — Bien que la 7e puisse être attaquée sans préparation, il est excellent de la préparer lorsqu'elle fait partie de l'accord précédent;

EXCEPTIONS

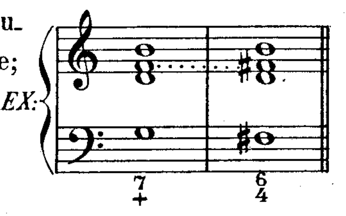
concernant la résolution, et remarques diverses

§ 81. — 1º — La dissonance peut:
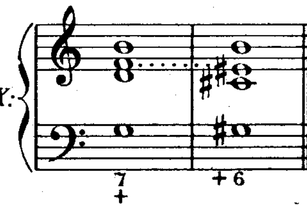
A — Rester en place pour devenir note intégrante de l'accord suivant;



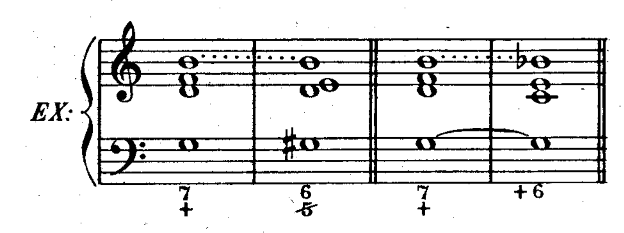
B — Faire un mouvement chromatique;
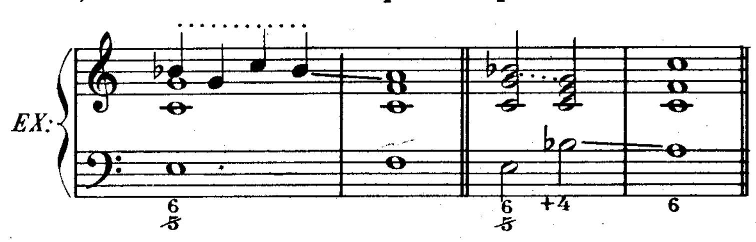


C — Changer enharmoniquement;



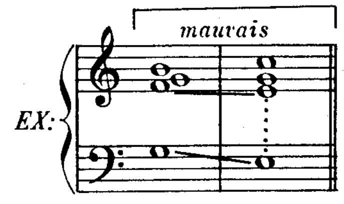
2º — Ce qui précède s'applique également à la note sensible et à toute note ayant un mouvement contraint:



3º — Avant de se résoudre, la dissonance peut aller sur d'autres notes de l'accord, soit passagèrement, soit définitivement, pourvu que la résolution se fasse;



4º — La résolution de la dissonance ne doit, en aucun cas, être doublée par mouvement direct;



Cette résolution pourrait être doublée seulement par mouvement contraire et entre les deux parties supérieures;

bon
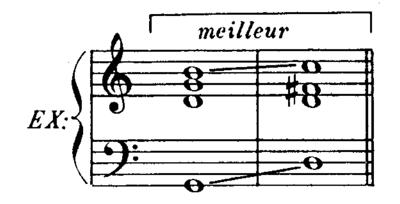
EX:

5º — On doit éviter aussi d'aboutir, par mouvement direct, sur une 2de, une 7e ou une 9e;

à éviter

EX:

6º – Cependant ce mouvement est admissible, pour la 7e, par degré conjoint à la partie supérieure, et disjoint à la basse;



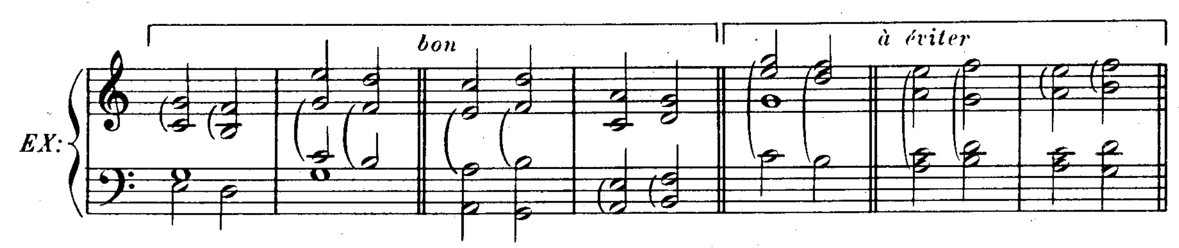
ou encore lorsqu'une des deux notes formant la 7e a fait partie de l'accord précédent;

EX:

ou enfin lorsqu'une des deux parties fait un mouvement chromatique;

EX:

7º – On a déjà vu (premier renversement des accords consonants) que deux quintes peuvent se succéder si la deuxième est diminuée, mais seulement entre les deux parties du milieu. – Ajoutons à cette remarque qu'avec les accords dissonants elles sont praticables entre toutes les parties, excepté entre les deux extrêmes, et excepté aussi par mouvement ascendant entre les deux parties supérieures;



Par ces exemples, on verra que l'effet de ces quintes est beaucoup plus satisfaisant en descendant qu'en montant.

8º – En raison de leur résolution, la 7e et la note sensible ne doivent pas être doublées, à moins qu'elles ne fassent partie de l'accord suivant et restent en place;

bon

EX:

9º – Nous avons déjà vu (§ 80bis) dans la résolution naturelle, la suppression de la 5te de l'accord de 7e. Cette suppression est également fréquente avec l'emploi des renversements, surtout à trois parties, les notes essentielles étant la 7e et la sensible;

très usité

EX:

§ 82. — 1° – Ainsi qu'on l'a vu aux § 80 et 81 précédents, la résolution naturelle de l'accord de 7e de dominante consiste dans l'enchaînement de la dominante avec la tonique. Il paraîtrait logique qu'elle fût plus souvent employée que certaines résolutions qualifiées exceptionnelles. Cependant le contraire a lieu quelquefois. Ce n'est qu'une question de classification à laquelle il est inutile de s'arrêter, et qui s'éclairera par la pratique.

2° – A propos de l'accord de 6te sensible que certains auteurs chiffrent par un 6 que traverse *une petite barre oblique*, nous ferons observer que dans les accords dissonants placés sur la dominante des deux modes, la note sensible est généralement indiquée par une petite croix + . — Ajoutons que la petite barre oblique / traversant un chiffre indique toujours que l'intervalle représenté par ce chiffre est diminué. — Nous nous conformerons à cette manière de chiffrer dans tous nos exercices et nos leçons.

3° – Dans les résolutions sur le VIe degré et autres résolutions exceptionnelles, la suppression de la 5te de l'accord de 7e dont nous parlions plus haut amenant souvent des difficultés de réalisation, ne se pratique généralement pas;

EX:

4° – Cependant la résolution sur le VIe degré peut comporter cette suppression avec certaine disposition des notes;

EX:

5° – Lorsque deux accords de 7e de dominante se succèdent à l'état fondamental, ils ne peuvent être complets tous les deux; on supprime donc la 5te du premier ou du deuxième, selon les convenances de la réalisation; (voir § 80bis, cas analogue)

EX:

6° – En étendant cette observation à toutes les espèces de 7es et aux marches qui résultent de leur emploi, nous indiquerons la précaution suivante, qu'il est indispensable de prendre avant de commencer la réalisation d'une suite de 7es à l'état fondamental:

Déterminer tout d'abord si le dernier accord de la suite doit être complet ou non, et en remontant jusqu'au premier, on n'aura aucune incertitude sur la manière de l'écrire, puisqu'on vient de voir qu'un accord complet succède à un incomplet et réciproquement.

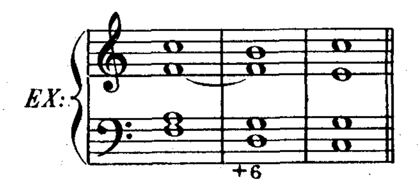
§ 83. — 1º – La préparation de la 4te dans le deuxième renversement de l'accord de 7e de dominante, quoique n'étant pas d'une rigueur absolue, doit être observée toutes les fois qu'on le peut. Dans le style scolastique surtout, si cette préparation ne peut avoir lieu, il est préférable de supprimer la 4te et d'écrire l'accord incomplet, comme on le verra plus loin. (Suppression de la fondamentale);

dur à éviter | le même *très bon*

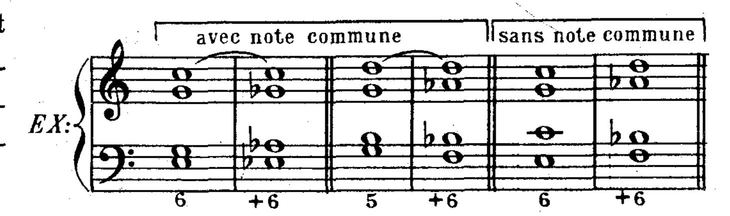
EX:

+6

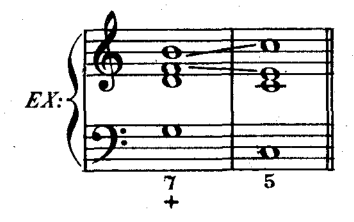
2º – En pratiquant ce deuxième renversement sans préparation de la 4te (dans la même tonalité), il doit y avoir une note commune aux deux accords enchaînés;



Mais s'il sert à moduler, on peut l'employer avec ou sans note commune. *Dans tous les cas* la 4te sera d'autant moins dure, qu'elle n'arrivera pas par mouvement direct;



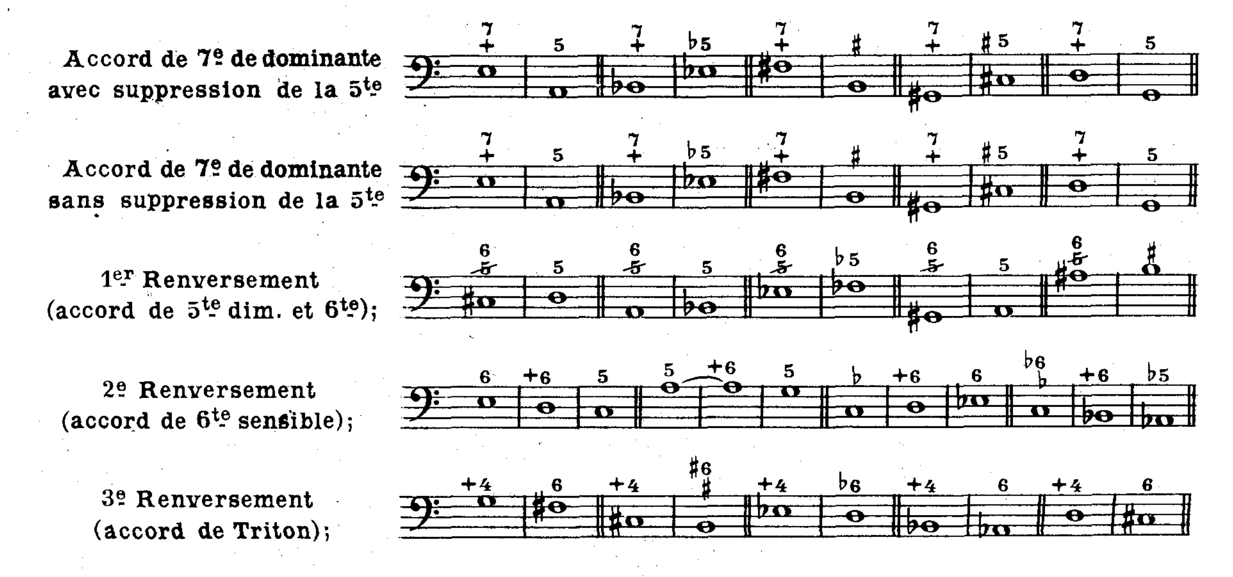
3º – Dans les exercices qui vont suivre, on devra prendre soin d'indiquer, comme dans l'exemple ci-après, le mouvement obligé de la dissonance et de la note sensible dans les résolutions naturelles;



EXERCICES

Réaliser à 4 parties les enchaînements d'accords suivants:

RÉSOLUTIONS NATURELLES



Réaliser, à 4 parties, les deux basses suivantes, avec résolution naturelle (1)

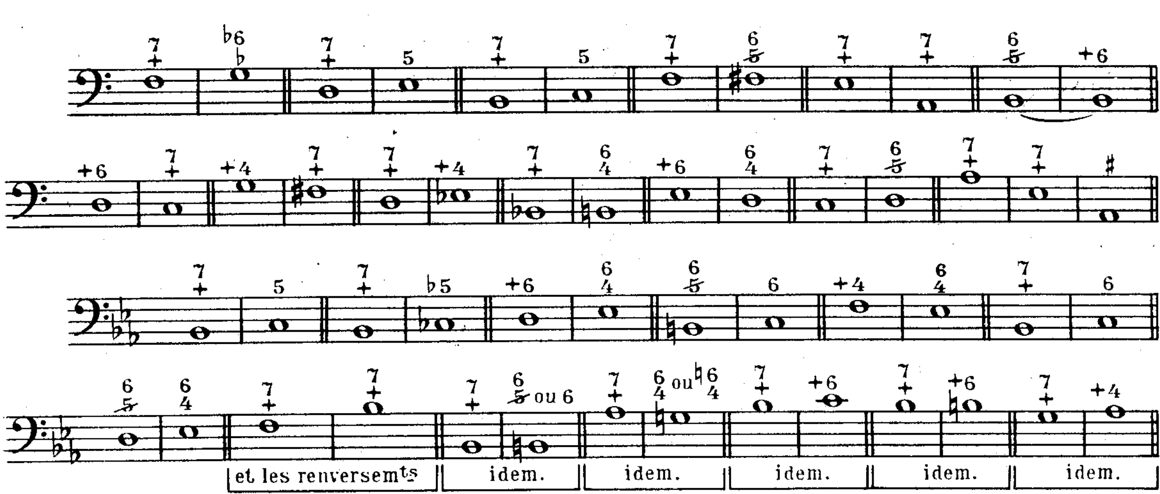
(Voir "Réalisations" page 14)

Nº 1

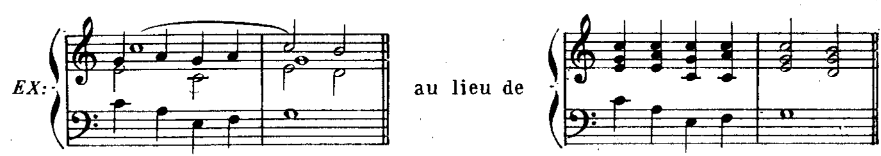
Nº 2

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES

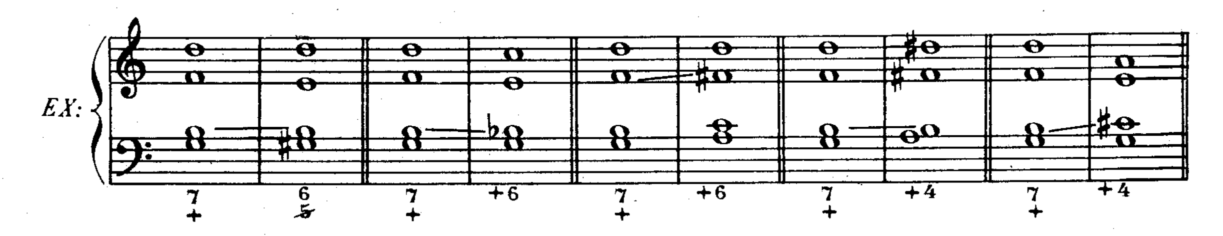
§ 84 — Voici quelques unes des résolutions exceptionnelles les plus usitées:



(1) N.B. — A partir d'ici, l'élève, ayant déjà acquis une certaine maîtrise, devra pour l'élégance de l'écriture, réunir le plus souvent en une seule valeur les différentes notes qui pourraient être répétées dans une même mesure, et réunir aussi, par une liaison, les notes communes d'une mesure à la mesure suivante, en évitant toutefois les liaisons boiteuses,



N.B.— L'accord de 7e de dominante et ses renversements peuvent toujours s'enchaîner avec l'accord de 7e de dominante d'un des tons relatifs, ou avec ses renversements, et cela conformément à la règle du § 81 sur les exceptions; c'est-à-dire que dans ce cas les notes à mouvement contraint, lorsqu'elles ne se résolvent pas régulièrement, font: ou un mouvement oblique, ou un mouvement chromatique. La note sensible seule, peut alors monter d'un ton au lieu d'un demi-ton;



EXERCICES

Refaire trois fois les enchaînements précédents, en prenant pour point de depart chaque renversement de l'accord de 7e de dominante.

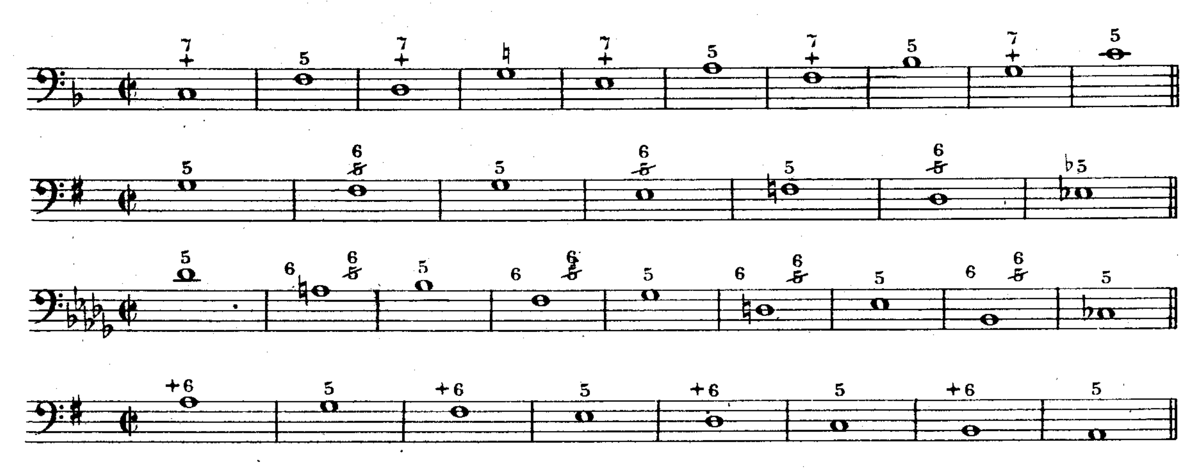
Faire quelques exemples de modulations aux tons relatifs de La majeur en quittant le ton principal ad libitum, et en entrant dans le ton nouveau par l'accord de 7e de dominante où par l'un de ses renversements.

Faire le même travail aux tons éloignés de Ré majeur.

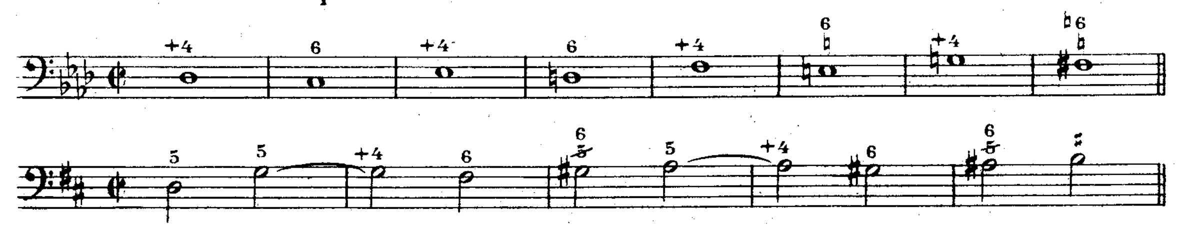
Réaliser les marches suivantes avec l'accord de 7e de dominante et ses renversements:
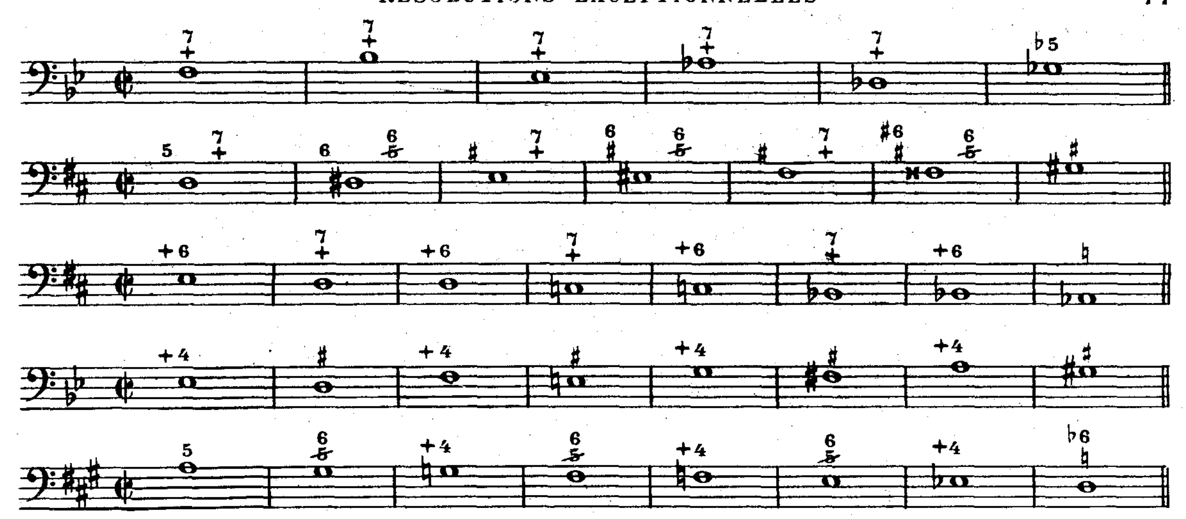
RÉSOLUTIONS NATURELLES

N.B.— Dans les Marches, les meilleures notes à placer à la partie supérieure sont la 3ce et la 7e de la fondamentale.



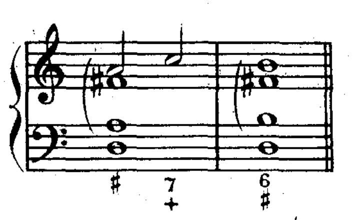
Certaines Marches (telle la précédente) ne s'écrivent pas symétriquement, lorsque les parties sont entrainées par la symétrie à monter ou descendre trop brusquement loin de leur diapason normal.





La réalisation de la seconde Marche donne lieu à la remarque suivante: L'accord de 7e de dominante succédant sur le même degré à l'accord parfait, *n'est pas considéré* relativement aux fautes de 5tes et 8ves, comme un *nouvel accord*.

La réalisation suivante est donc fautive:



Cette observation s'applique aux renversements.

N.B.— A partir d'ici, l'élève chiffrera lui-même lorsque l'indication lui en sera imposée, les Basses données comme exercices, et il en réalisera l'harmonie. Ensuite il réalisera de nouveau les mêmes Basses avec l'harmonie de l'auteur, à moins que le professeur n'en décide autrement. Dans tous les cas, il devra toujours comparer son chiffrage avec celui de l'auteur.
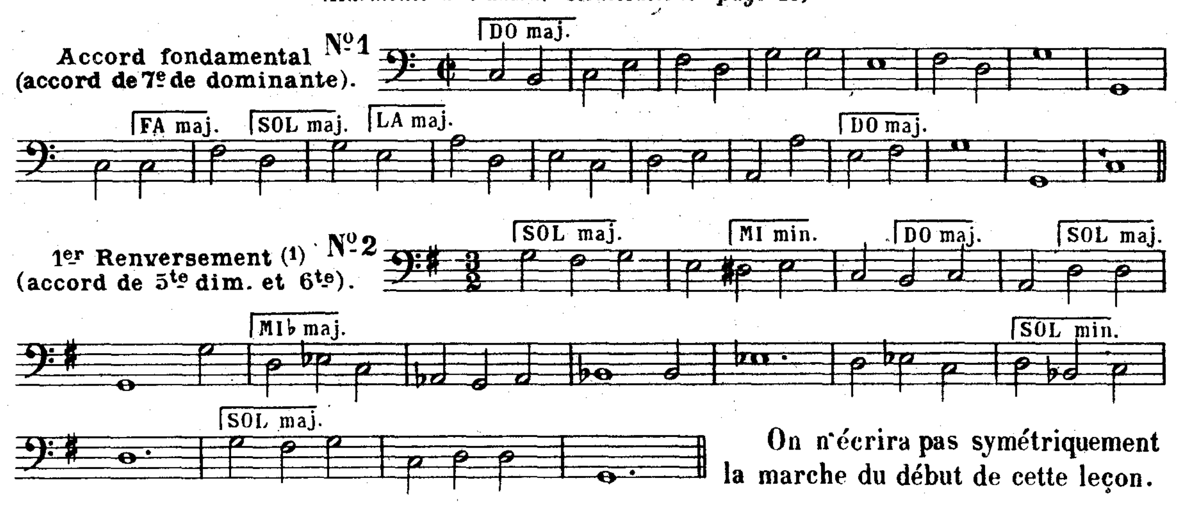
Pour faciliter à l'élève ce travail de chiffrage qu'il fait pour la première fois, nous indiquons les modulations de ces leçons et de quelques unes des leçons suivantes.

BASSES À CHIFFRER ET À RÉALISER

ACCORD DE 7e DE DOMINANTE ET RENVERSEMENTS
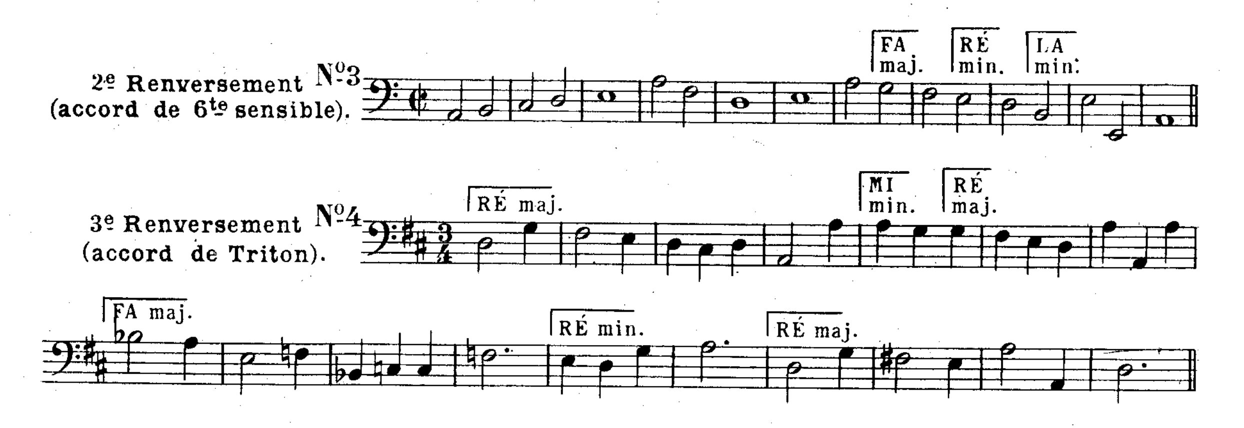
RÉSOLUTION NATURELLE

(Harmonie de l'auteur "Réalisations" page 15)



On n'écrira pas symétriquement la marche du début de cette leçon.

(1) Il va sans dire qu'une leçon sur le 1er renversement d'un accord quelconque implique aussi l'emploi de l'accord fondamental s'il y trouve sa place. De même pour les autres renversements, qui impliqueront toujours l'emploi facultatif de ce qui a précédé. En général, un nouvel élément mis à la disposition de l'élève ne détruit jamais les anciens.—Nous ne répèterons pas cette observation, applicable aux études harmoniques en général.



CHANTS DONNÉS À RÉALISER

ACCORD DE 7e DE DOMINANTE ET RENVERSEMENTS

RÉSOLUTION NATURELLE

(Harmonie de l'auteur "Réalisations" pages 75 et 76)

N° 1

FA maj.

LA min. FA maj. SI♭ maj. SOL min.

SI♭ maj. FA maj.

N° 2

MI min. SOL maj. RÉ maj.

LA min. MI min.

DO maj. LA min. MI min.

N° 3

SI♭ maj. FA maj. DO min.

SOL min. FA maj. SI♭ maj. FA maj.

SOL min. LA♭ maj. SI♭ maj.

Quelques licences et remarques

§85.— 1º—

dans les cadences du style italien

dans le style instrumental

ff

p

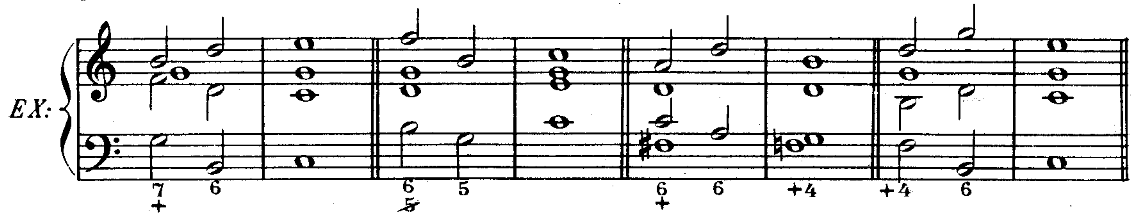
fausse relation

d'un usage courant séparé par l'accord de triton

bon
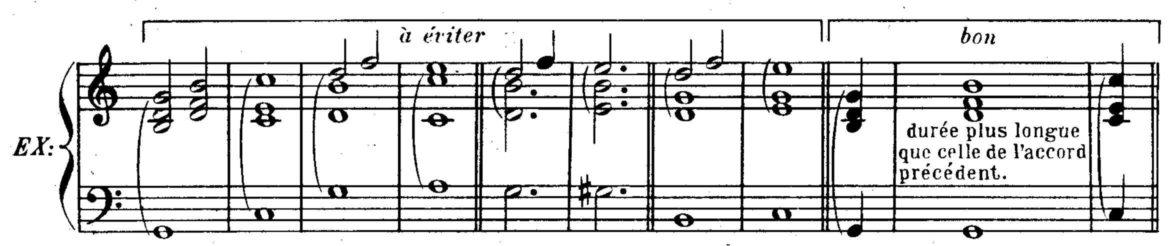
mauvais

2º— Souvent la dissonance n'a pas de résolution effective; en ce cas, l'accord de 7º, ou l'un de ses renversements se fond, ou pour mieux dire, se *transforme* en un accord parfait ou renversement du même degré.



La même particularité sera observée à propos de tous les accords dissonants ayant pour fondamentale la dominante. Nous en reparlerons à propos des 9èmes.

3º— Lorsque l'accord parfait de la dominante est séparé de sa résolution par l'accord de 7º du même degré, il faut, pour que les 5tes et 8ves soient tolérées, que la durée de l'accord de 7º soit sensiblement plus longue que celle de l'accord parfait qui l'a précédé. — Cela revient à dire en principe que: les fautes de 5tes et d'8ves ne peuvent être réellement évitées que par un changement de *fondamentale*. — Cette observation s'applique également aux renversements;
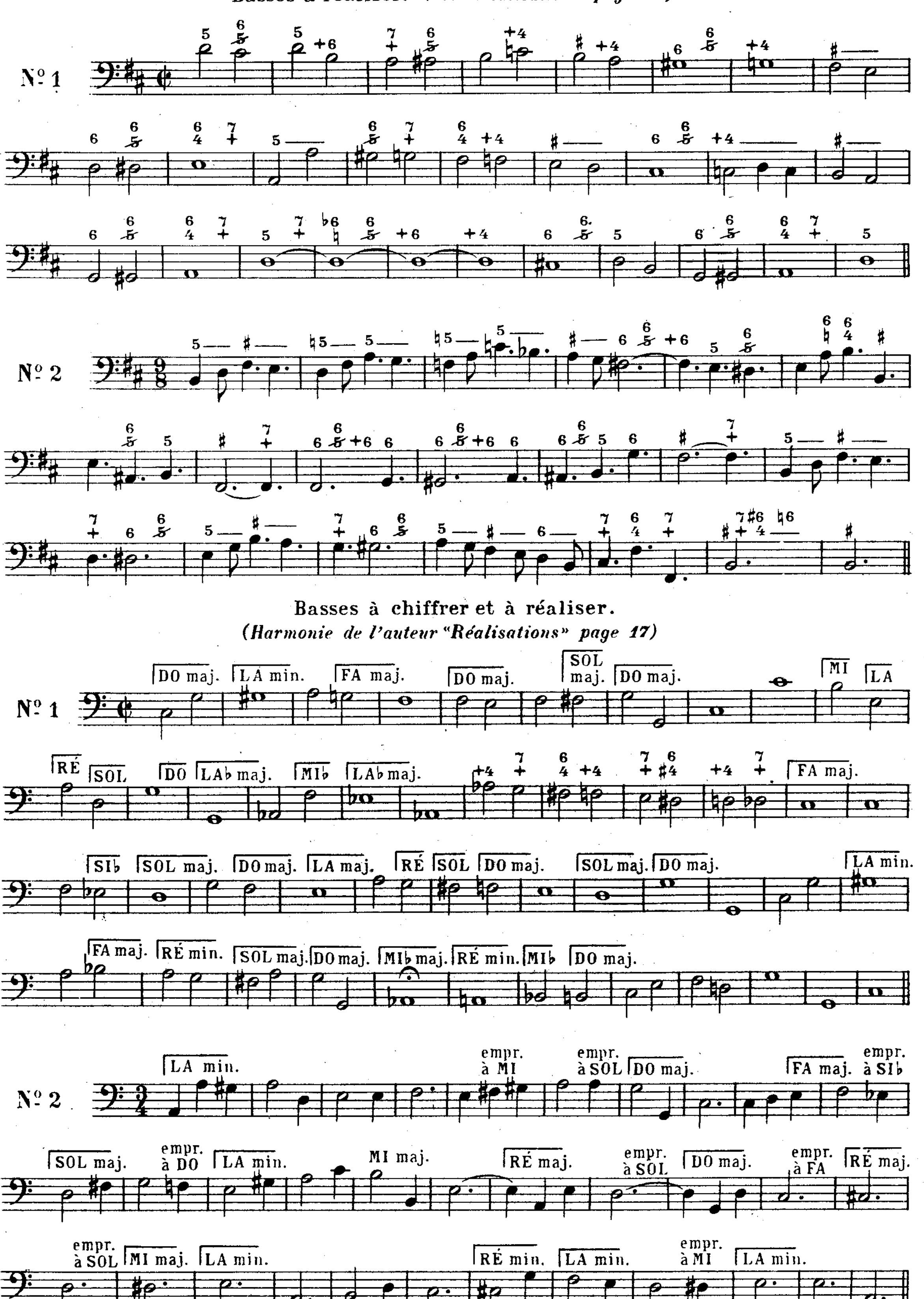


EXERCICES

ACCORD DE 7e DE DOMINANTE ET RENVERSEMENTS

RÉSOLUTIONS NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE

Basses à réaliser. *(Voir "Réalisations" page 16)*



SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE

dans l'accord de 7e de dominante

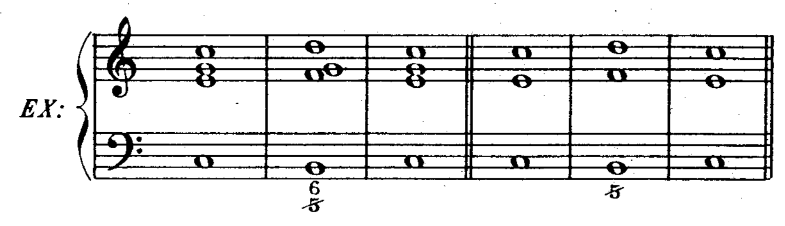
§ 86. — 1º — La suppression de la fondamentale dans l'accord de 7e de dominante est fréquemment pratiquée, soit pour alléger la réalisation, soit pour donner aux parties un tour plus mélodique, soit pour parer à l'insuffisance du nombre des parties. — Il résulte de cette suppression les renversements suivants, auxquels nous attribuons les noms et le chiffrage indiqués ci-dessous, afin qu'aucune confusion ne puisse se produire avec les accords complets.

1er renversement — accord de 5te diminuée — à 3 parties / à 4 parties

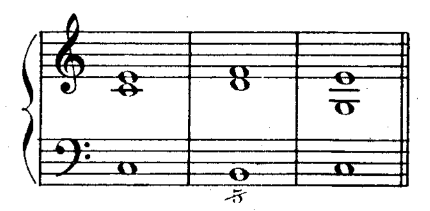
2e renversement — accord de 3ce et 6te sensible — +6 3, 6 — à 3 parties / à 4 parties

3e renversement — accord de 4te augmentée et 6te — 6 +4, 6 — à 3 parties / à 4 parties

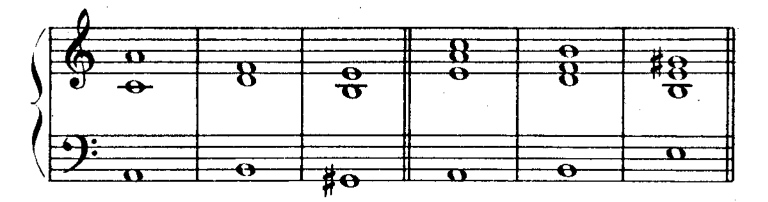
2º — Pour se convaincre qu'il s'agit bien là d'une suppression et non de l'emploi d'un nouvel accord fondamental, il suffit de constater l'analogie absolue existant entre les deux versions au point de vue harmonique;



3º — La différence entre le premier renversement sans fondamentale;
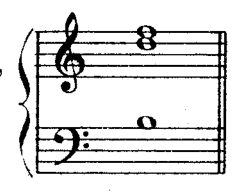


et l'accord du IIe degré du mode mineur



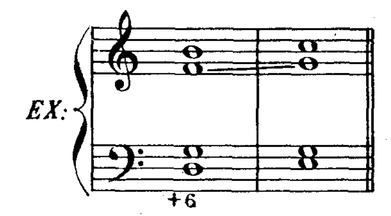
est telle qu'aucune confusion n'est possible.
L'un est un accord dissonant; l'autre un accord consonant.

C'est pourquoi cet accord, considéré comme accord du VIIe degré,

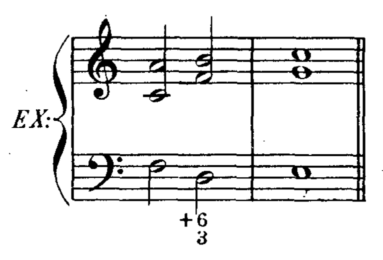


ne figure pas dans l'harmonie consonante, sinon dans les marches harmoniques (Voir § 7 et § 74).

§ 86bis. — Nous avons déjà vu § 85 des exemples où la dissonance monte;
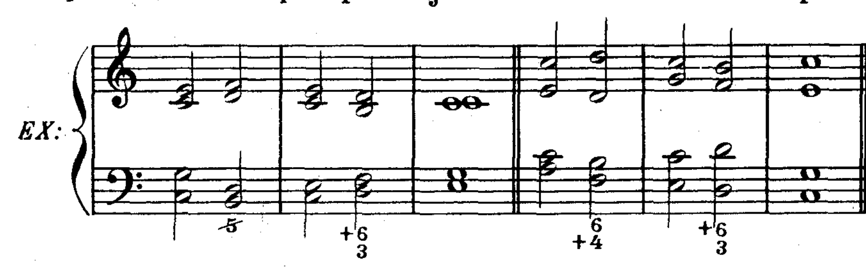


A plus forte raison cette licence est pratiquée avec suppression de la fondamentale;



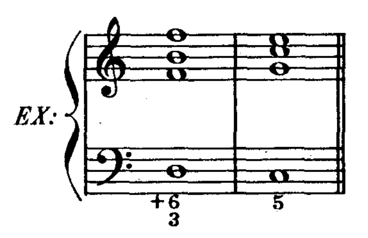
REMARQUE. — Le chiffrage spécial signalé plus haut indique toujours la suppression obligatoire de la fondamentale, mais cette suppression peut quand même se faire selon les convenances de la réalisation, alors même qu'elle n'est pas spécifiée par le chiffrage.

Le chiffrage du deuxième renversement incomplet (accord de 3ce et 6te sensible) est indiqué par la plupart des auteurs par un 6. On peut ainsi le confondre avec le 1er renversement de l'accord parfait. — C'est pourquoi nous croyons bon d'adopter le chiffrage qui désigne invariablement par une petite croix + la note sensible de tous les accords dissonants. — De cette manière, toute confusion est évitée.

§ 87. — La suppression de la fondamentale a lieu le plus souvent dans l'harmonie à trois parties, cependant elle est pratiquée aussi, quoique moins souvent, dans celle à quatre parties, et cela presque toujours dans l'intérêt mélodique des parties;



La dissonance peut même être doublée;

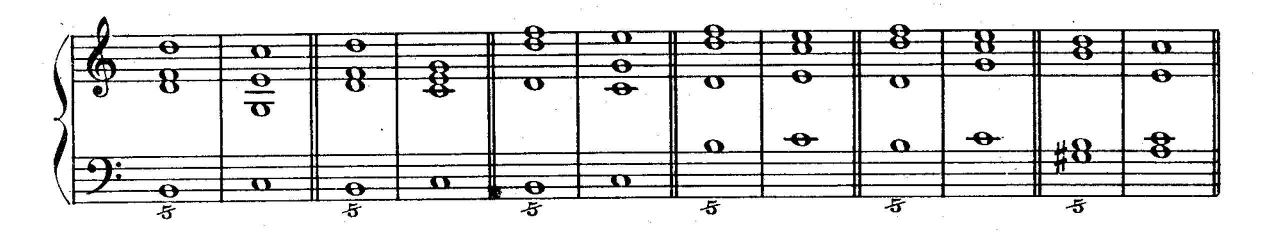


§ 87bis. — Il est bon de faire remarquer ici que dans l'harmonie à trois parties, alors que le chiffrage indique l'harmonie complète, il est loisible de supprimer ou non la fondamentale, selon les convenances de la réalisation;

EX: ou ou ou
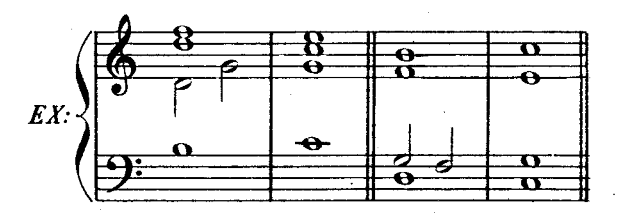
6 +4 6

Pour faciliter le travail des leçons suivantes, nous donnons ici les meilleures manières de réaliser ces accords à quatre parties;



REMARQUE. — L'accord complet peut être précédé ou suivi du même accord incomplet;

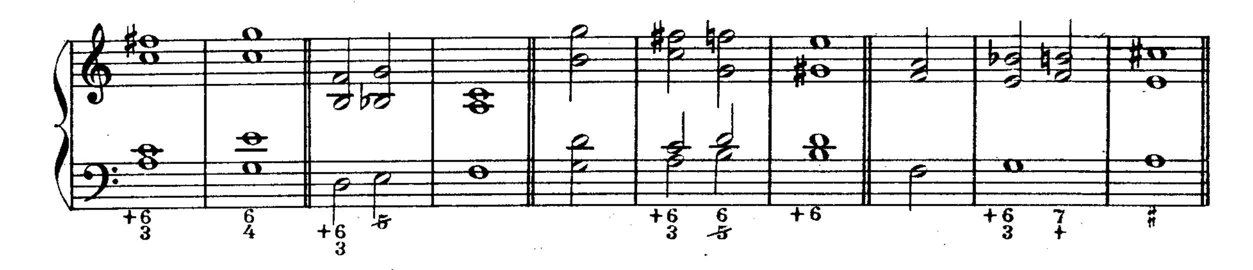
EX:



§ 88.— L'analogie dont nous parlons au § 86 peut servir à moduler, par exemple pour aller du mode majeur à son mineur relatif et réciproquement. Nous marquons d'une + ces accords pour ainsi dire neutres;

EX: en UT maj. — LA min. — LA min. — UT maj.

Quelques licences
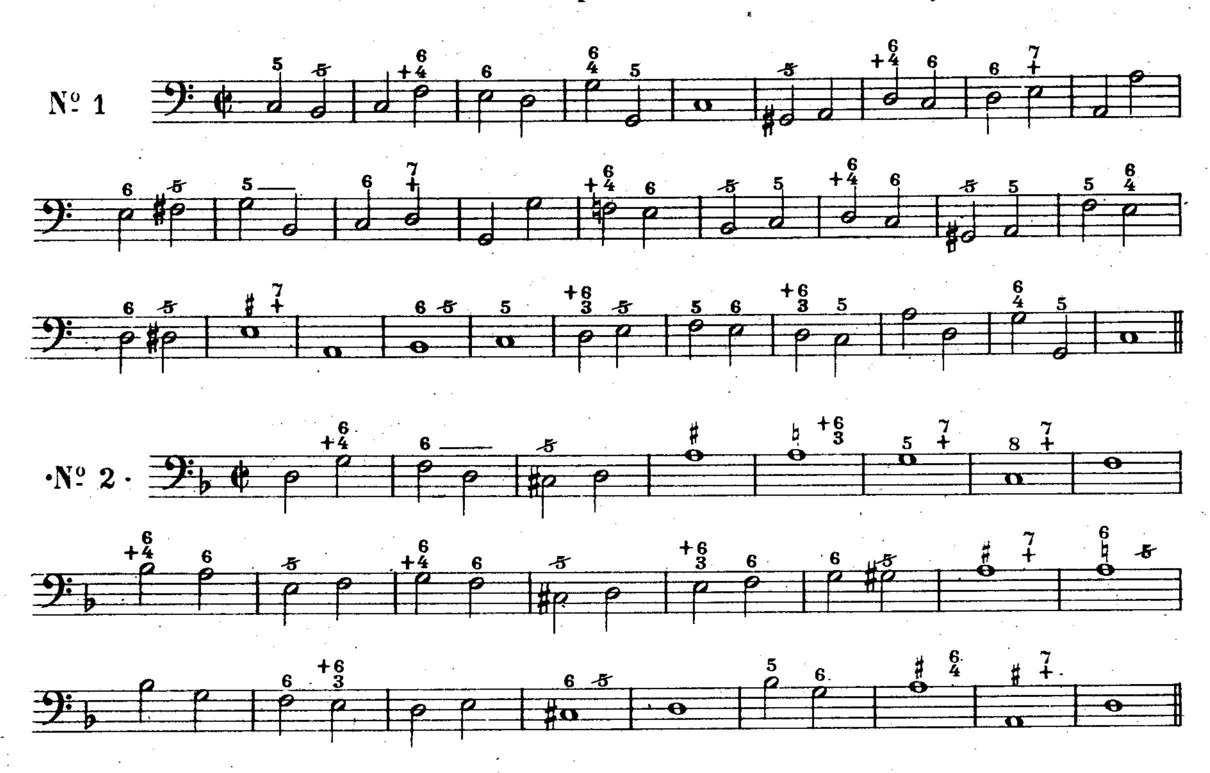


EXERCICES
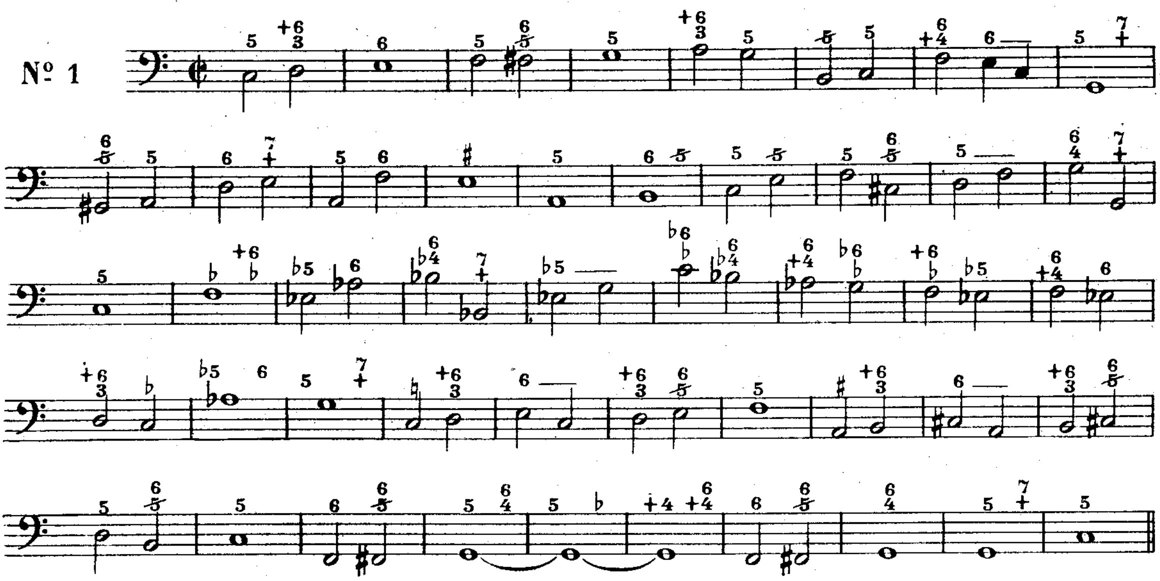
ACCORD DE 7e DE DOMINANTE ET RENVERSEMENTS
SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE
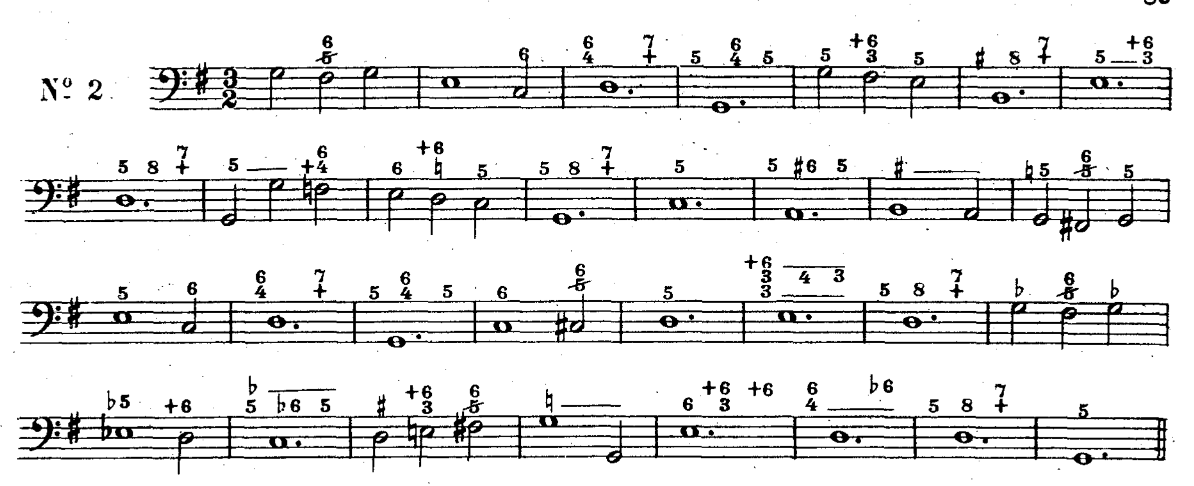
N. B. _ Vu la difficulté que présente la réalisation des leçons sur l'accord de 7e de dominante sans fondamentale, nous en donnons de suite le chiffrage.

Basses à réaliser à trois parties *(Voir "Réalisations" page 18)*
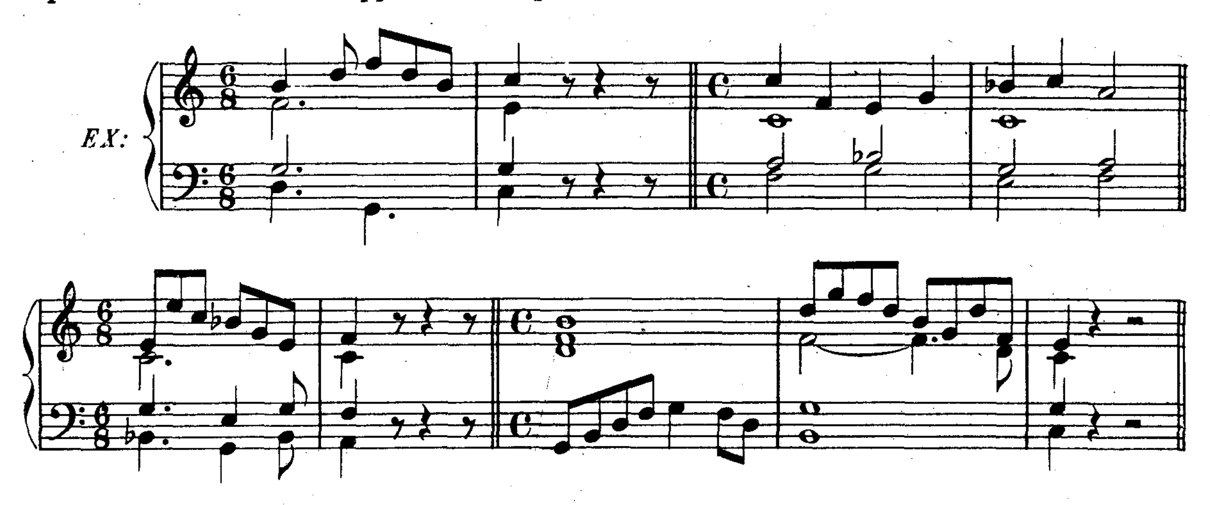


Basses à réaliser à quatres parties
(Voir "Réalisations" page 18)



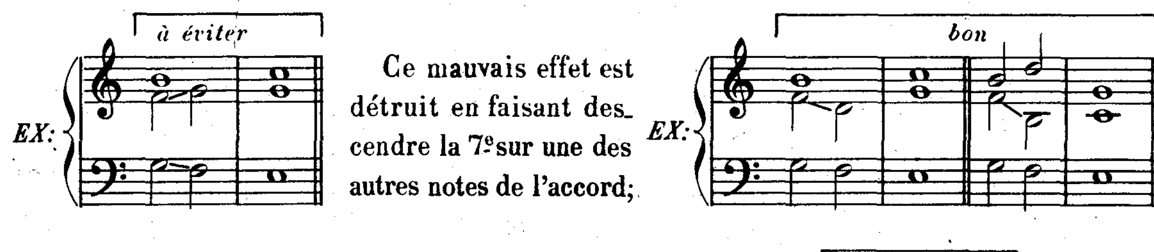


§ 88bis – *REMARQUES IMPORTANTES* – 1º Lorsqu'une ou plusieurs des notes d'un accord se déplacent pendant sa durée, il n'est pas nécessaire que cet accord soit constamment complet.
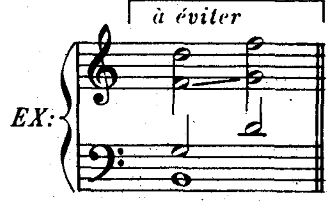
Il doit l'être seulement au *début,* et autant que possible *à la fin.* Dans ce cas aussi, les notes à mouvement contraint peuvent être doublées momentanément, pourvu que ce ne soit ni en frappant ni en quittant l'accord;



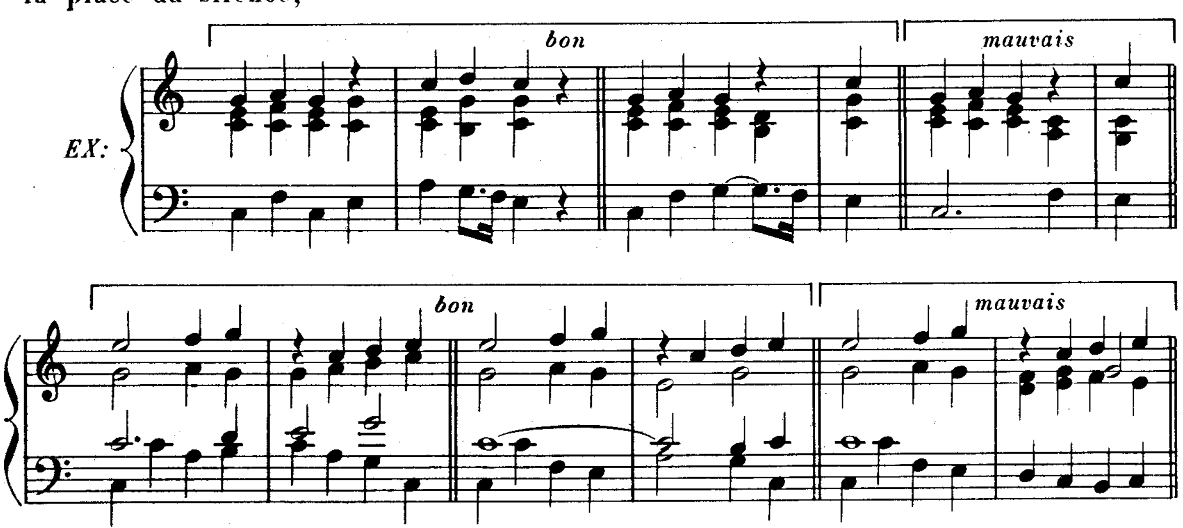
2º Toutes les notes de l'accord de 7e de dominante peuvent s'échanger entre elles, on doit éviter seulement l'échange de la 7e et de la fondamentale, dont l'effet est dur;



Même sans échange, il n'est pas élégant de faire monter la 7e sur la fondamentale;
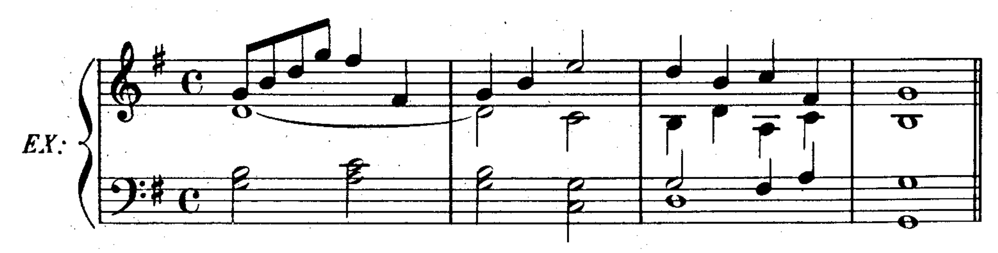


3º Un silence de courte durée placé sur un temps faible doit, si ce silence est harmonisé, porter l'harmonie de la note précédente, ou une harmonie applicable à cette note. — Contrairement, un silence de courte durée placé sur un temps fort doit, si ce silence est harmonisé, porter l'harmonie de la note suivante, ou une harmonie applicable à cette note. — Dans le premier cas, la note est considérée comme se prolongeant, et dans le second cas, comme étant émise sur le temps, à la place du silence;



4º La remarque précédente sur les silences n'est pas spéciale au présent chapitre: elle doit être généralisée et s'appliquer à l'harmonie toute entière. — Nous avons cru qu'elle serait placée opportunément ici, avec les chants sur la 7º de dominante qui contiennent quelques silences. — Mais ce n'est réellement que plus tard que l'élève trouvera l'occasion de se la rappeler et d'en profiter.

5º Nous avons dit au début de ces Etudes qu'on ne devait pas mettre entre chaque partie une distance plus grande que l'8ve, excepté entre le Ténor et la Basse. A partir d'ici, cette observation ne doit pas être appliquée avec une trop grande rigueur, surtout: 1º — Quand cet éloignement des parties n'est que momentané; 2º — Quand la mélodie arpège ou parcourt un espace étendu;
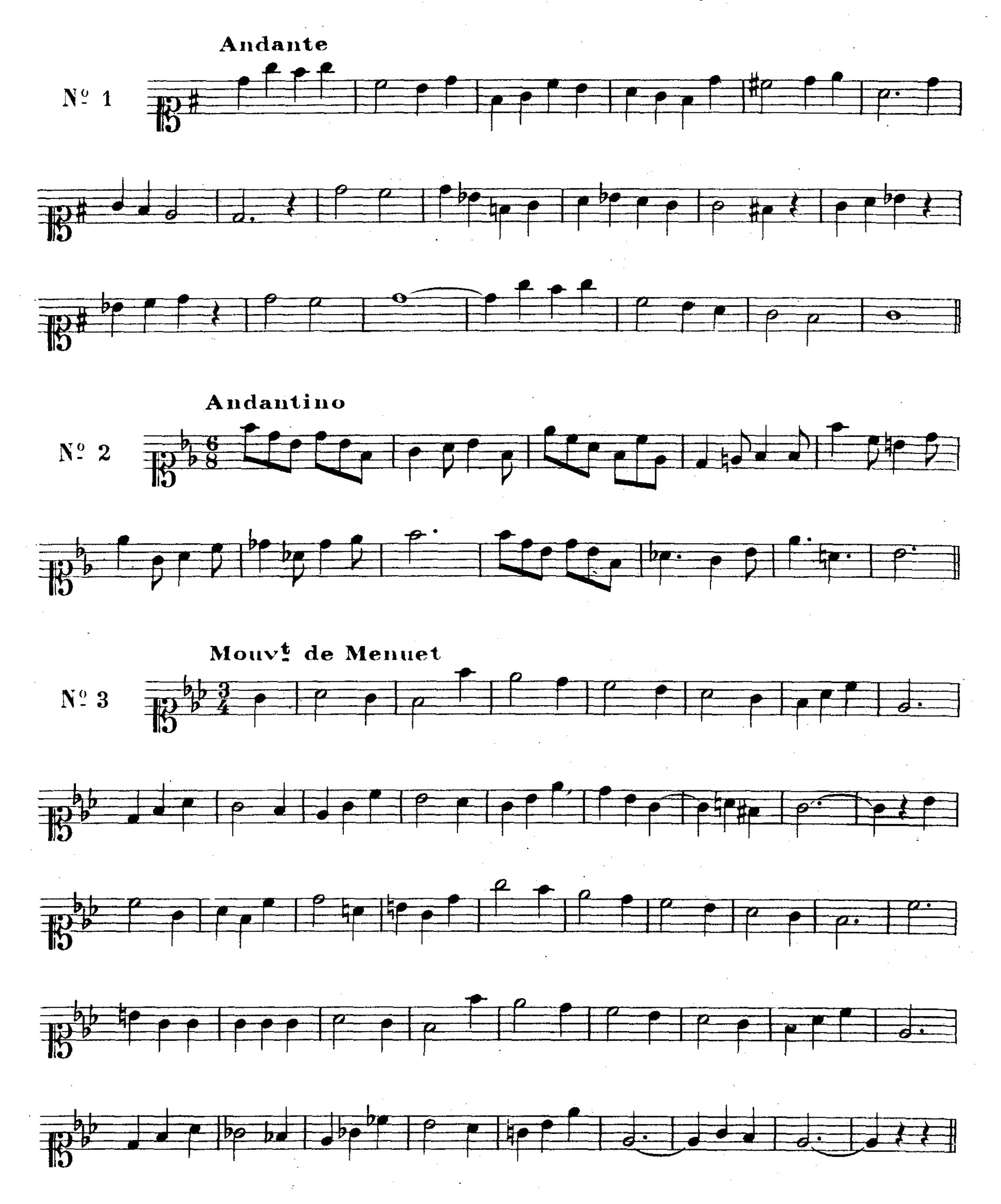


N. B. — On voit par l'Exemple précédent qu'il serait difficile de ne pas laisser entre le Soprano et l'Alto une distance plus grande que l'8ve, à moins de faire sauter avec exagération les parties du milieu.

Dans des cas analogues, on n'hésitera donc pas à user de la liberté que nous laissons.

EXERCICES

ACCORD DE 7e DE DOMINANTE ET RENVERSEMENTS AVEC OU SANS FONDAMENTALE

Réaliser les chants suivants *(Voir "Réalisations" pages 76 et 77)*



CHAPITRE II

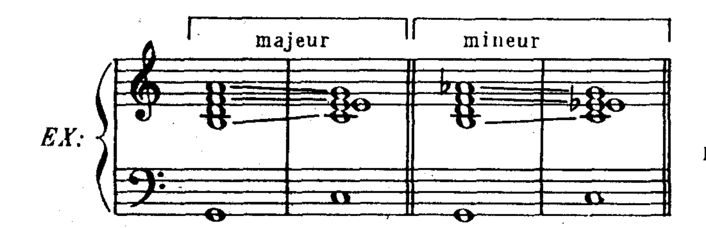
HARMONIE DISSONANTE NATURELLE

(2e SECTION)

ACCORDS de 9me MAJEURE et de 9me MINEURE

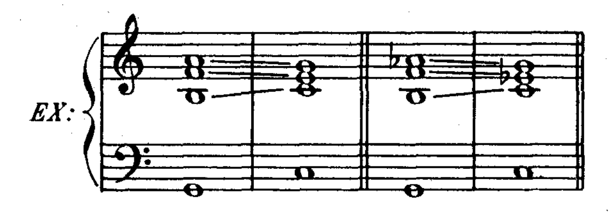
avec ou sans suppression de la fondamentale

§ 89. — Les accords de 9e majeure et mineure sont les plus complets de tout le système harmonique moderne, en ce qu'ils déterminent, à eux seuls, et isolés de tous les autres, le mode et la tonalité. Ils se placent sur le Ve degré des deux modes. Ils sont formés d'un accord de 7e de dominante auquel on ajoute une 9e majeure ou mineure selon le mode. La résolution naturelle a lieu sur la tonique.
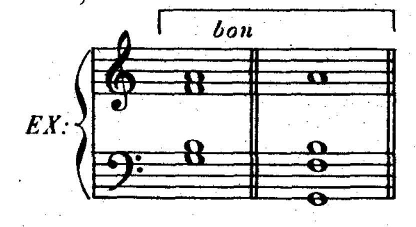


Il y a, comme on le voit, trois notes à résolution contrainte.

Ces accords ne sont complets qu'à cinq parties; A quatre parties on supprime la 5te;



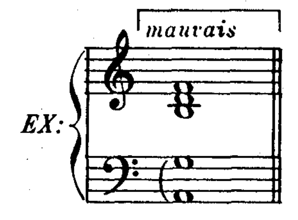
ACCORD DE 9me MAJEURE

§ 90. — Dans cet accord, la 9e doit toujours être placée au-dessus de la fondamentale à distance de 9e au moins, et former avec la sensible un intervalle de 7e au moins;



Les dispositions suivantes sont donc à rejeter;

En conséquence de ce principe, le quatrième renversement est inusité;

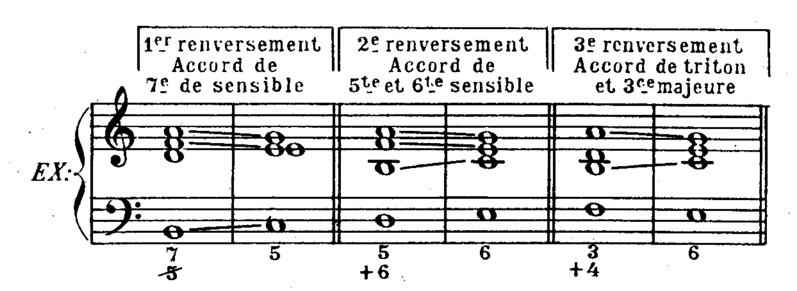


§ 90bis. — Les *renversements avec fondamentale,* étant généralement peu usités, n'ont pas de nom particulier dans la pratique. Ils ne peuvent être complets qu'à cinq parties.

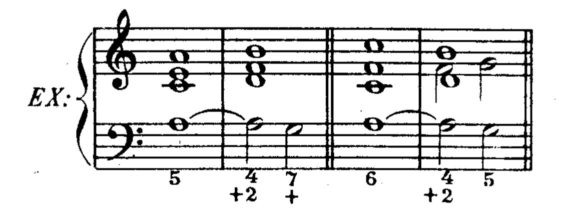
Voici leur chiffrage; EX:

En supprimant la 5te on obtient à quatre parties; EX:

§ 91. — Avec la *suppression de la fondamentale,* voici les noms et le chiffrage généralement usités; EX:



§ 91bis. — Le quatrième renversement peut s'employer lorsque la note de basse en est préparée, mais il n'est guère usité qu'avec les résolutions suivantes. Il prend le nom d'accord de 2de sensible et se chiffre par $+\frac{4}{2}$;
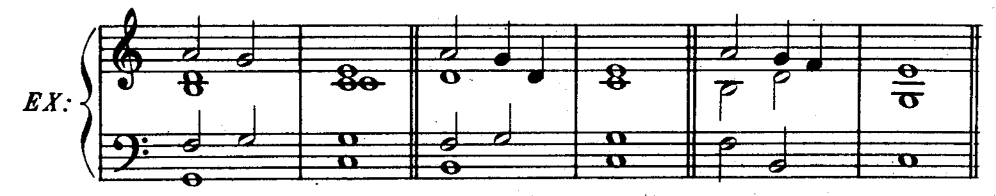


N. B. — Dans le chiffrage de ces accords, l'ordre naturel des chiffres est quelquefois interverti pour indiquer la disposition *obligatoire* de certaines notes. On ne doit du reste user de ce procédé que dans ce but, ou encore pour désigner une disposition particulière des parties, voulue par l'auteur.
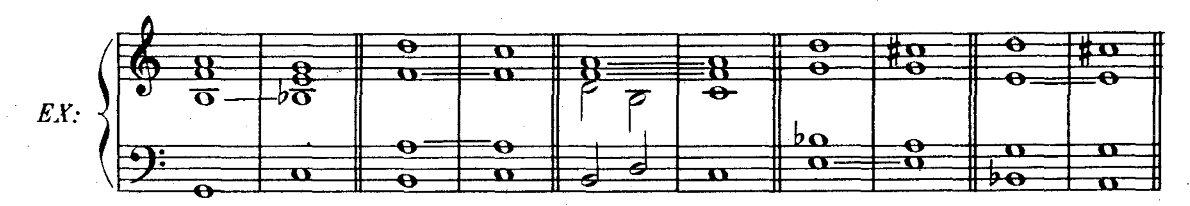
Le second renversement avec ou sans fondamentale quoique moins usité que les autres, l'est cependant assez souvent.

§ 91ter. — L'accord de 9e avant de se résoudre, se transforme souvent en accord de 7e de dominante; EX:

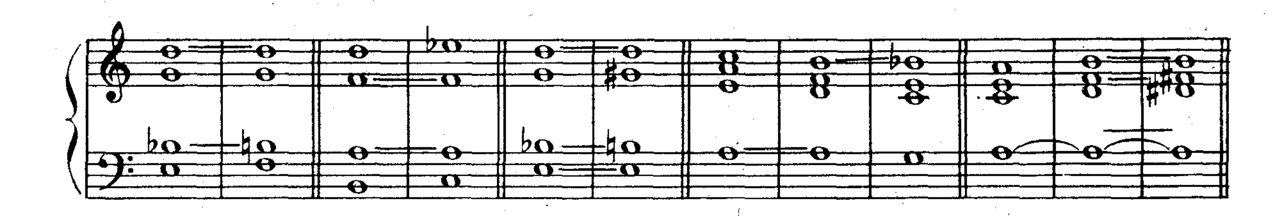
Cette transformation peut même se faire en un accord parfait. Quand aux principes sur le déplacement des notes à marche contrainte et sur leur échange entre elles, ils sont les mêmes que pour l'accord de 7e de dominante *(Voir plus haut page 85)*



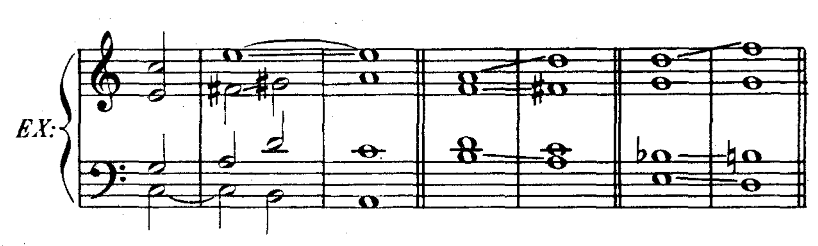
PREMIÈRE REMARQUE. — Tous les exemples donnés jusqu'ici montrent la 9e à la partie supérieure. — Cette disposition n'est pourtant pas obligatoire bien qu'étant la plus fréquemment employée. — Il arrive cependant assez souvent qu'on place la 9e dans une partie intermediaire pourvu qu'elle reste à distance de 7e de la sensible;
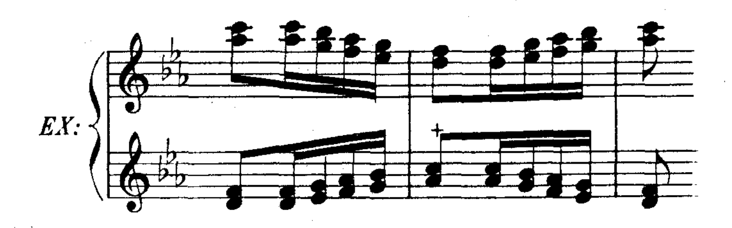


DEUXIÈME REMARQUE. — En conséquence des principes sur la résolution des notes à marche contrainte (voir § 81), on obtient les résolutions exceptionnelles suivantes;



auxquelles on peut ajouter quelques licences;

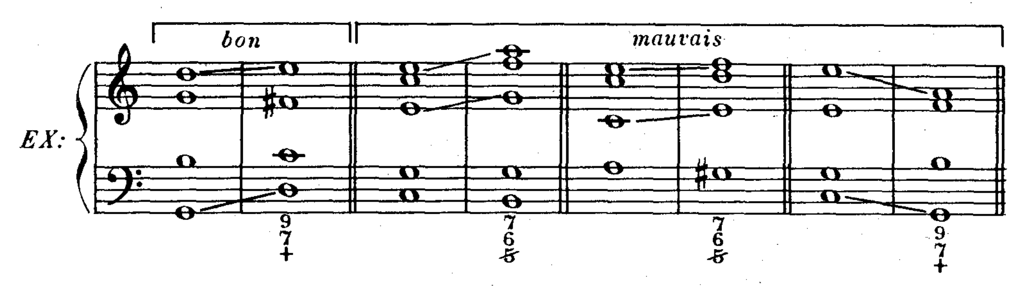


TROISIÈME REMARQUE. — Nous voulons signaler ici que Beethoven, dans sa 5e symphonie a mis en rapport de 2de la 9e et la 3ce contrairement aux principes scolastiques énoncés plus haut. Le génie impose des lois; il ne les subit pas. Mais on remarquera avec quel sens artistique est présenté ce passage entendu d'abord en rapport de 9e. C'est comme une ondulation serpentine dont les anneaux se rejoignent délicatement;

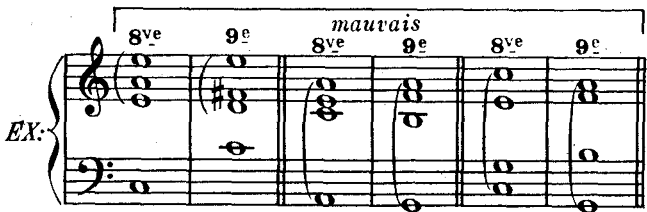


§ 92. — Les observations suivantes serviront utilement pour l'emploi et la réalisation de l'accord de 9e majeure et de ses renversements avec fondamentale.
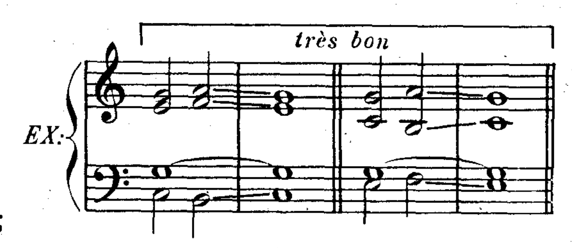
1° – On doit éviter d'attaquer la 9e par mouvement direct, excepté cependant sur l'accord fondamental si la partie supérieure procède par degré conjoint;
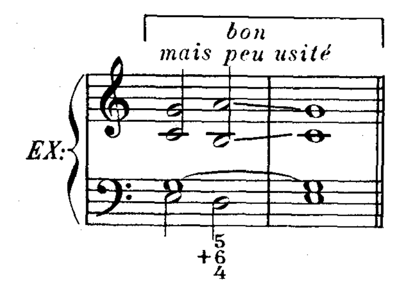


2° – Les deux parties qui forment l'intervalle de 9e ne doivent pas *s'être trouvées dans l'accord précédent en rapport d'octave;*



Excepté quand *la fondamentale de l'accord de 9e est préparée et reste en place* pour faire partie de l'accord suivant. On peut même dire que les renversements avec fondamentale ne sont guère usités que dans ces conditions. Voici le premier et le troisième écrits à quatre parties;



Tous les enchaînements non conformes à cette dernière remarque sont généralement *d'un effet dur.* Quant au second renversement avec fondamentale, si on veut l'employer à quatre parties, (ce qui est presqu'inusité, on ne peut le faire qu'en supprimant la 7e;



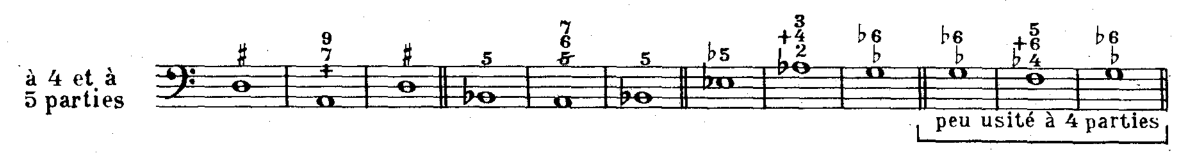
EXERCICES

ACCORD DE 9e MAJEURE ET RENVERSEMENTS AVEC FONDAMENTALE

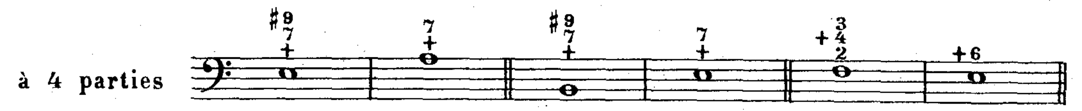
Réaliser les enchaînements suivants



RÉSOLUTION NATURELLE

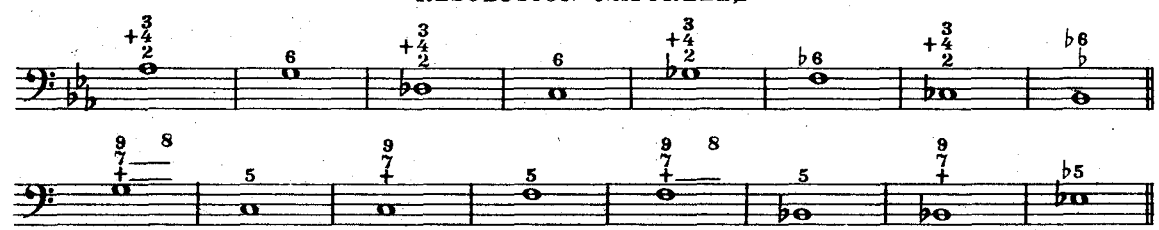


RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE



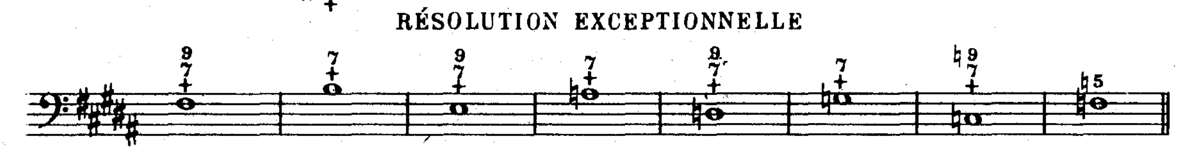
Marches à réaliser

RÉSOLUTION NATURELLE



N. B. — Nous considérons comme résolution naturelle celle où la 9e se résout avant les autres notes; 9 8 7— +

RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE
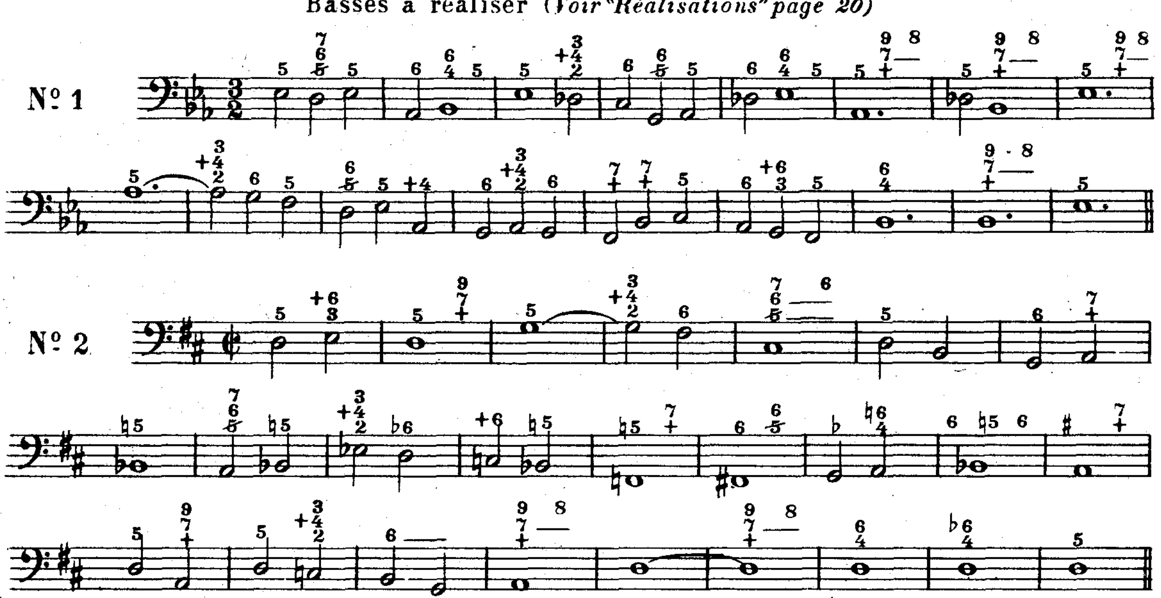


REMARQUE — L'accord de 9e majeure, à l'état fondamental, a une couleur particulièrement séduisante. Sur une valeur longue il prend volontiers un caractère pompeux, éclatant, grandiloquent. Certains compositeurs sont souvent tentés d'en abuser, oubliant qu'ils amoindrissent ainsi son effet et son charme;

ACCORD DE 9e MAJEURE ET RENVERSEMENTS AVEC FONDAMENTALE

RÉSOLUTION NATURELLE
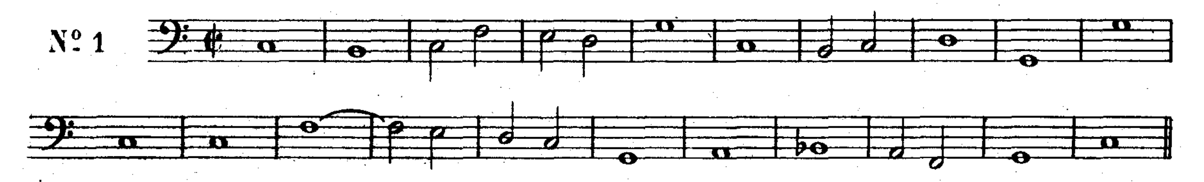
Basses à réaliser *(Voir "Réalisations" page 20)*



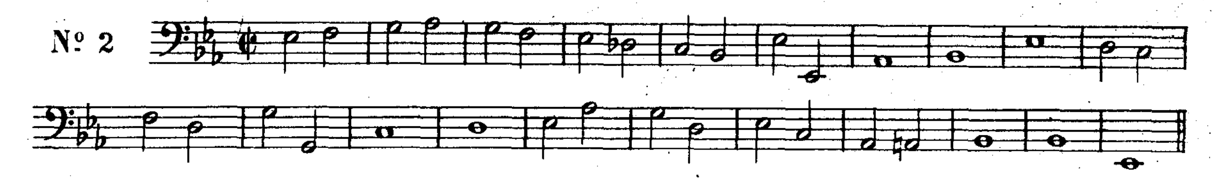
Basses à chiffrer et à réaliser

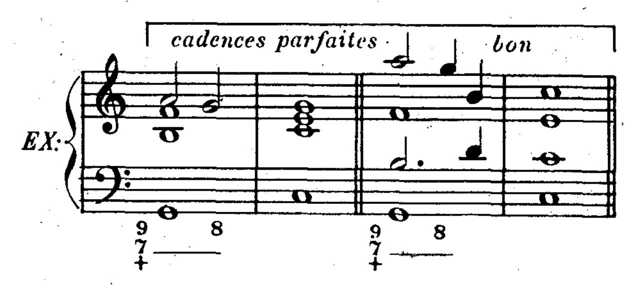
RÉSOLUTION NATURELLE

(Voir "Réalisations" page 20)



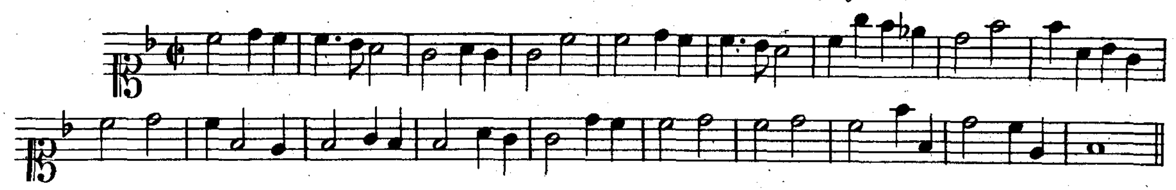
N° 2



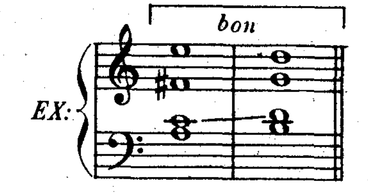


REMARQUE — L'accord de 9e ne sert généralement pas pour les terminaisons des cadences parfaites. Pourtant il est possible de l'employer heureusement dans ce cas avec la résolution anticipée de la 9e, telle que nous l'avons vue page 89;
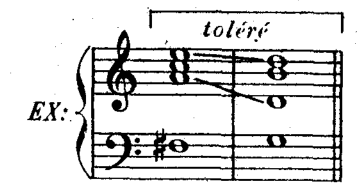
Chant donné à réaliser *(Voir "Réalisations" page 78)*



RENVERSEMENTS
avec suppression de la fondamentale



§ 93. — 1° — Dans la résolution naturelle de l'accord de 5te et 6te sensible (second renversement) la 3ce de cet accord (dissonance de 7e) peut monter d'un degré pour éviter, soit la doublure de la note de l'accord résolutif de 6te, soit l'unisson. (Voir les derniers exemples analogues du § 85).



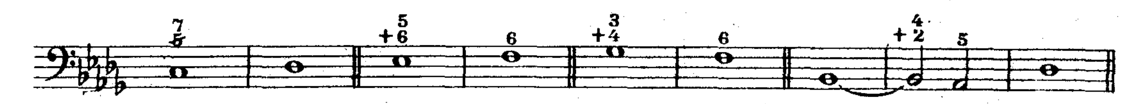
2° — Dans les réalisations difficiles de l'accord de 7e de sensible, la doublure de la résolution de la 9e par mouvement direct est tolérée;

N. B. — Les deux remarques précédentes étant entièrement applicables au mode mineur, nous ne les reproduirons pas;

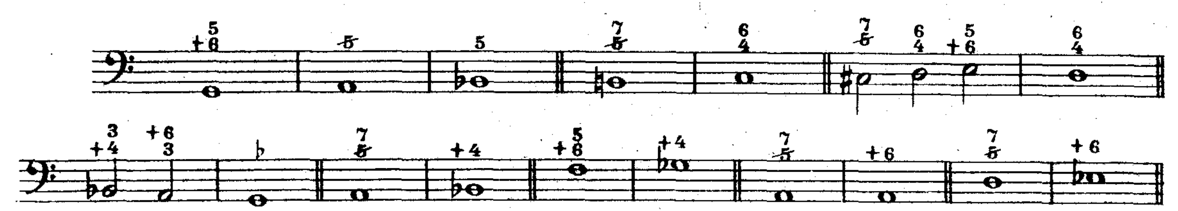
EXERCICES

Réaliser les enchaînements et les Marches suivantes

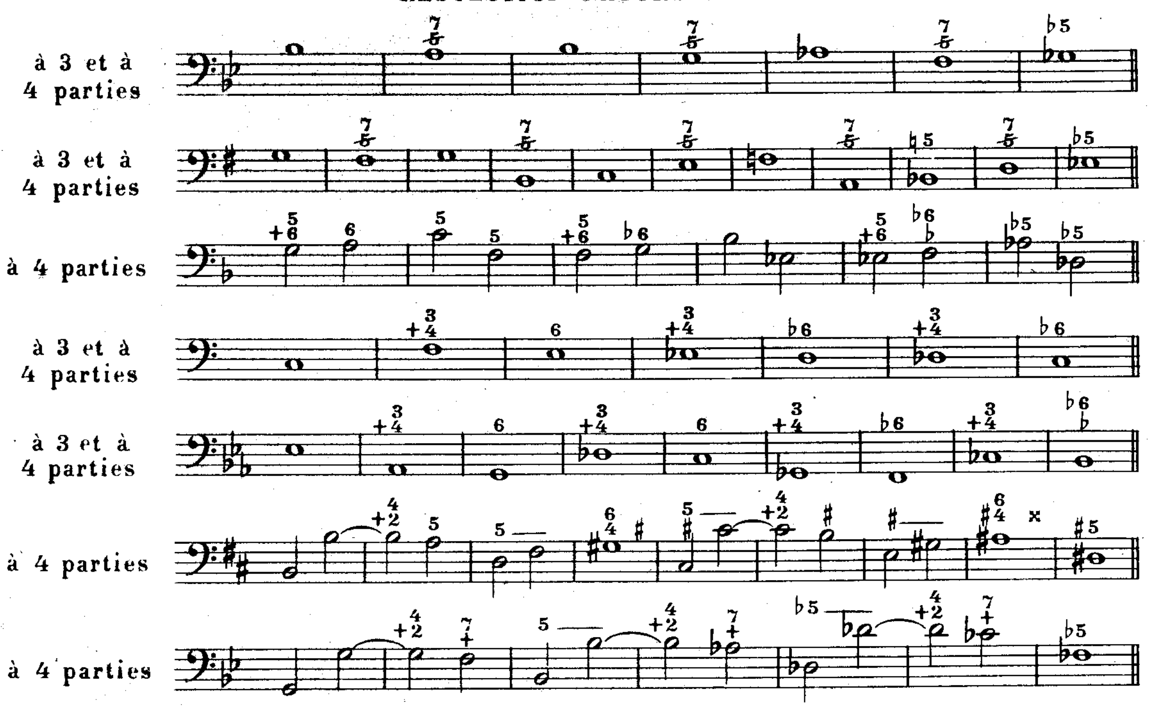
RÉSOLUTION NATURELLE



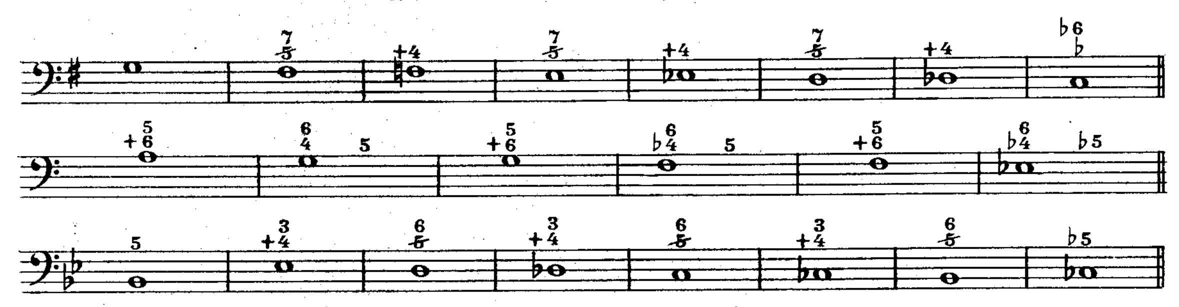
RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE



RÉSOLUTION NATURELLE



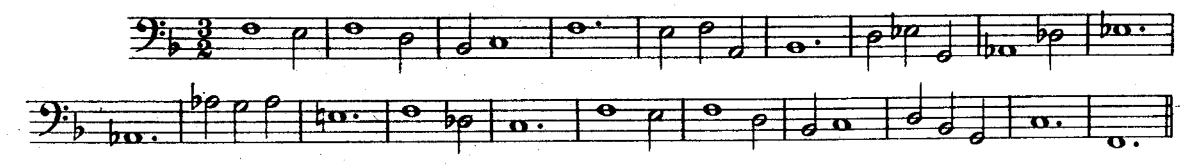
RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE



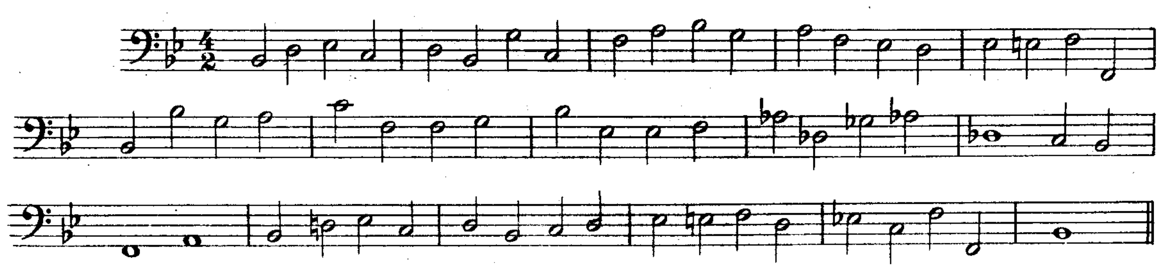
ACCORD DE 9e MAJEURE
RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE
RÉSOLUTION NATURELLE

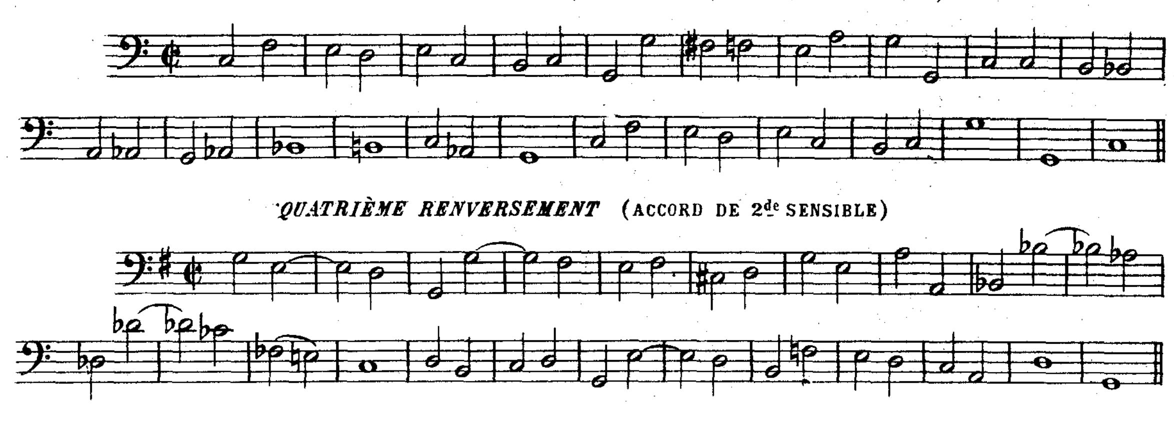
Basses à chiffrer et à réaliser *(Voir "Réalisations" page 21)*

PREMIER RENVERSEMENT (ACCORD DE 7e DE SENSIBLE)



DEUXIÈME RENVERSEMENT (ACCORD DE 5te ET 6te SENSIBLE)



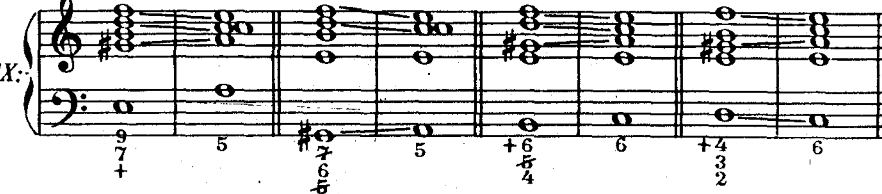


ACCORD DE 9e MINEURE

§ 94. — 1° — Ce qui a été dit relativement à l'accord de 9e majeure est entièrement applicable à celui-ci, sauf que la 3ce peut se placer à volonté soit au-dessus soit au-dessous de la 9e, ce qui permet l'emploi du quatrième renversement avec suppression de la fondamentale.

2° — De même que pour l'accord de 9e majeure, les *renversements avec fondamentale* n'ont pas de noms particuliers dans la pratique. Ils ne peuvent être également complets qu'à cinq parties.

Les voici avec leur chiffrage;



Renversements avec suppression de la fondamentale

3° — Voici maintenant les noms et le chiffrage généralement usités pour les *renversements sans fondamentale*. — Leur emploi est extrêmement fréquent.
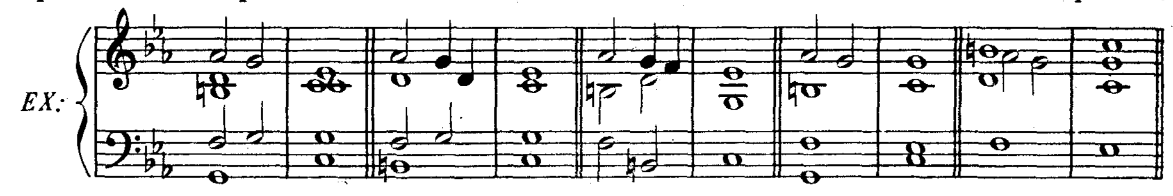
1er renversement accord de 7e diminunuée	2e renversement acc. de 5 diminuée et 6te sensible	3e renversement accord de triton et 3ce mineure	4e renversement accord de 2de augmentée

4° — La résolution naturelle de l'accord de 2de augmentée est bien la précédente, mais elle est peu usitée, et, ainsi qu'on l'a vu à propos du mode majeur, la suivante est presqu'exclusivement pratiquée;

EX:

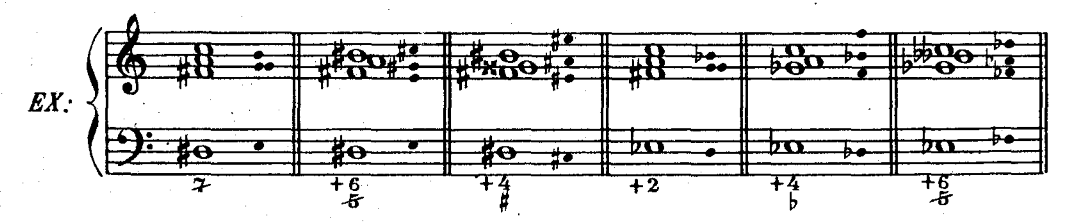
5° — La seule différence qui existe dans les deux modes, c'est qu'ici la basse n'a pas besoin de préparation.

6° — De même que dans le mode majeur, on pratique fréquemment la résolution anticipée de la 9e, ce qui transforme ces accords en accords de 7e de dominante ou en accords parfaits;

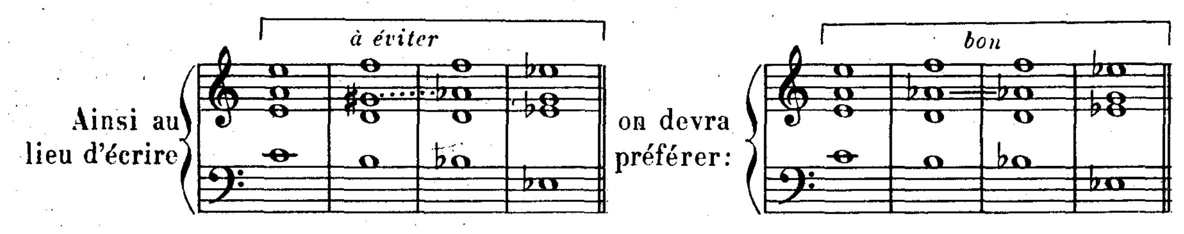


§ 95. — 1º – Nous avons dit plus haut que l'accord de 9e majeure a une couleur particulièrement séduisante, et que par cela même certains compositeurs étaient parfois tentés d'en abuser. La sonorité de l'accord de 9e mineure, surtout sans fondamentale, à un caractère tout différent, d'un sentiment mélancolique, poignant, tragique aussi. D'un emploi facile, en raison des changements chromatiques que toutes ses notes peuvent subir et de la possibilité de maintenir en place toute note en marche contrainte (voir § 81), les compositeurs font souvent un abus excessif de ces agrégations connues couramment sous le nom de 7es diminuées.
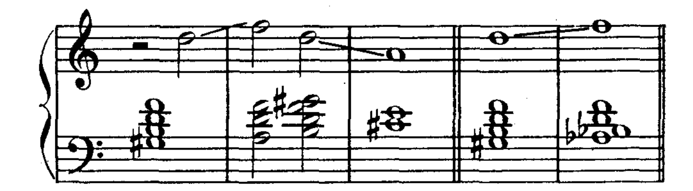
2º – Voici comment, d'après ce qui précède, cet accord peut revêtir des aspects différents et par conséquent amener des résolutions différentes;

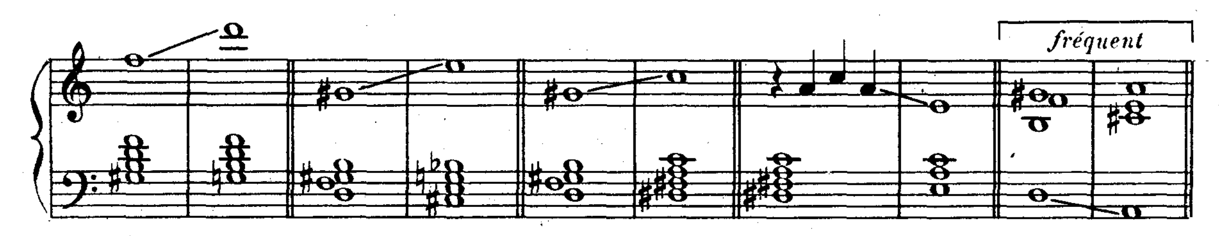


3º – REBER dit justement que lorsqu'on voudra moduler au moyen de ces accords, on devra les écrire de manière à ne pas gêner la lecture par des changements enharmoniques lesquels provoquent souvent des défauts de justesse dans l'exécution:

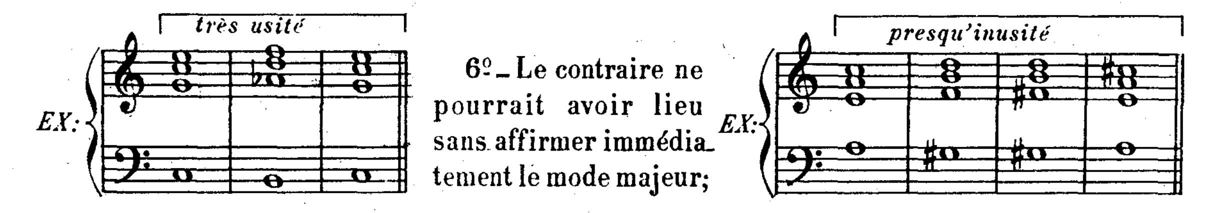


4º – En attendant les Exercices sur les résolutions exceptionnelles, montrons ici quelques licences que le style mélodique accueille volontiers:





5º – Ces accords appartiennent normalement au mode mineur. Cependant le mode majeur les emprunte souvent sans ébranler la modalité.



6º – Le contraire ne pourrait avoir lieu sans affirmer immédiatement le mode majeur;

7º_ Mais très souvent aussi l'accord de 7e diminuée est placé à un ½ ton diatonique inférieur de la dominante d'un mode majeur ou mineur, et se résout sur cette dominante portant accord parfait majeur ou accord de $\frac{6}{4}$ majeur ou mineur; dans ce cas il est emprunté;

LA mineur | LA majeur | LA mineur

EX: 5 7 ♯ 7 ♯6 4 7 6 4

domin. domin. domin.

Le premier de ces exemples doit être classé parmi les résolutions naturelles; les deux autres parmi les résolutions exceptionnelles.

Faire l'Exercice suivant:

EXERCICE
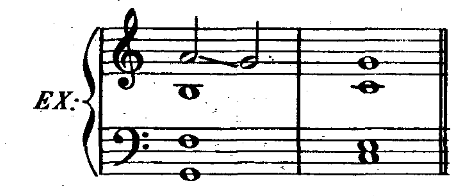
Indiquer les tonalités auxquelles appartiennent les premiers exemples du § 95 et écrire la résolution naturelle de chaque accord, en désignant la fondamentale par une petite note placée au dessous.

*REMARQUE*_ Les enchaînements et les marches de l'accord de 9e mineure avec fondamentale, étant à peu près les mêmes que dans le mode majeur, nous n'en donnons point d'exercices spéciaux, ceux du mode majeur suffisant à en indiquer l'emploi. Nous donnons seulement le chant suivant, et encore bornons-nous l'objet du travail à l'emploi de l'accord de 9e dans son état direct (forme presqu'exclusivement usitée dans le mode mineur).
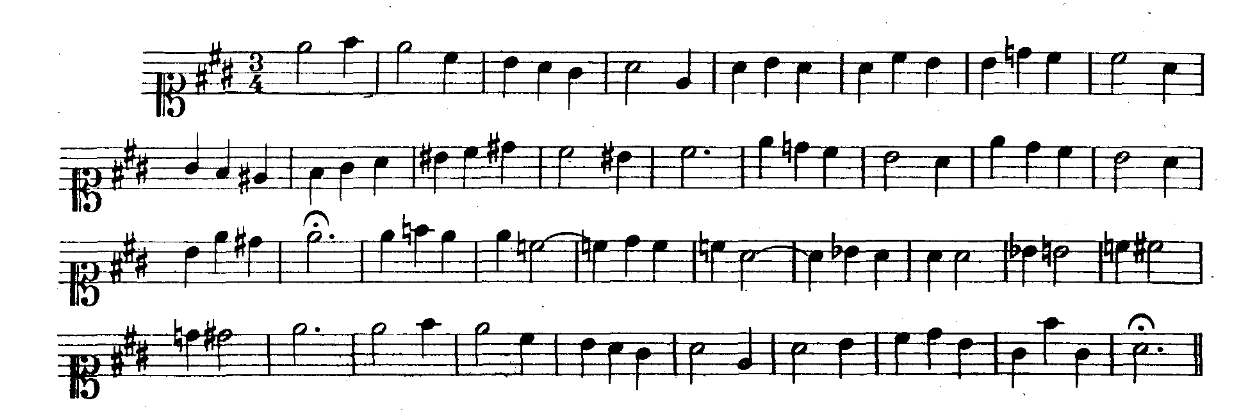
ACCORDS DE 9e MAJEURE ET DE 9e MINEURE
(ÉTAT DIRECT)
RÉSOLUTION NATURELLE

.Chant donné à réaliser *(Voir "Réalisations" page 78)*

§ 95bis._ Rappelons ici qu'on doit considérer comme résolution naturelle celle où la 9e se résout *avant les autres notes;*
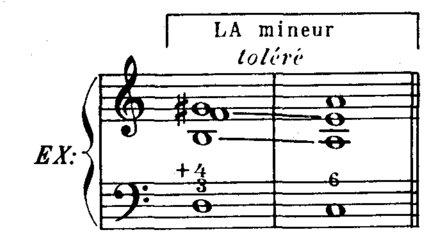


On trouvera à en faire plusieurs fois l'application dans cette leçon.

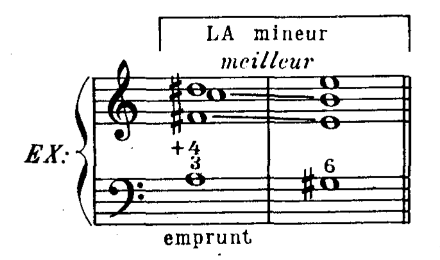


RENVERSEMENTS
avec suppression de la fondamentale

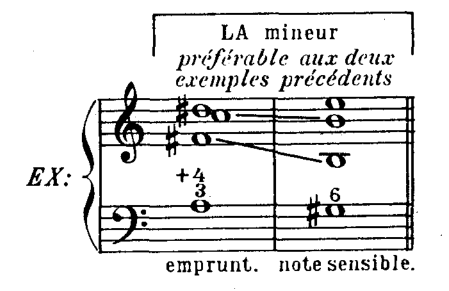
REMARQUES — 1º Dans la résolution naturelle du troisième renversement (accord de Triton et 3ce mineure), les deux quintes, dont la première est diminuée, sont tolérées, entre *la seconde et la troisième partie seulement;*
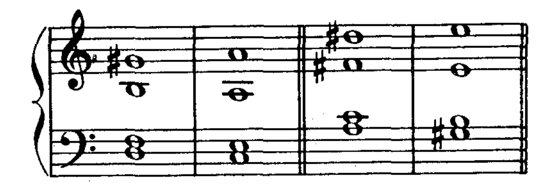


2º *Surtout* si la résolution a lieu sur une *note sensible,*



3º Mais quand on est forcé d'avoir la position précédente pour le premier accord, la réalisation qui suit est préférable, malgré la doublure de la résolution de la 9e par mouvement direct, dont nous avons vu un exemple analogue (§ 93, 2º);



4º En tout cas il vaut mieux éviter, si on le peut ces différentes réalisations, et amener les positions suivantes;
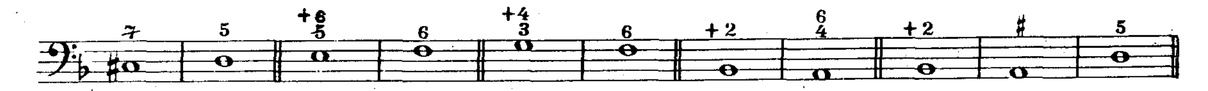


Après la précédente remarque, faire les exercices suivants:

EXERCICES

Enchaînements à réaliser

RÉSOLUTION NATURELLE

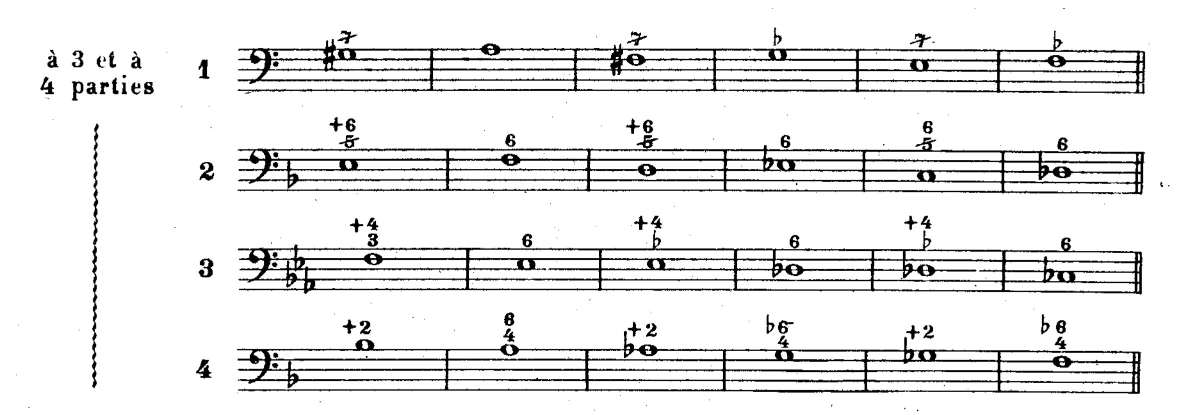


Chercher diverses résolutions exceptionnelles de l'accord de 7e diminuée et des autres renversements suivants;

EX:

Marches à réaliser

RÉSOLUTION NATURELLE



RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE

à 3 et à 4 parties

1

à 4 parties seulement

2

3

4

5
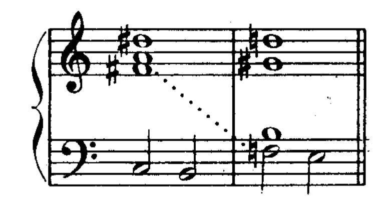
6

7
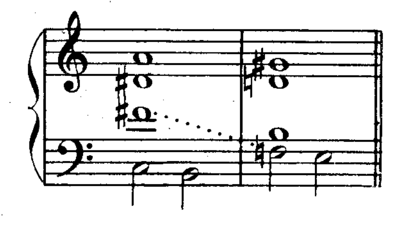
8

9

N. B. — Cette dernière marche doit être réalisée ainsi, avec la 5te par mouvement contraire: (La fausse relation d'8ve est inévitable).



ou avec le croisement:



ACCORD DE 9e MINEURE
RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE

Réaliser les Basses suivantes *(Voir "Réalisations" page 22)*

Nº 1
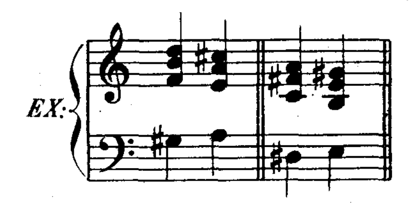
Nº 2

Nº 3
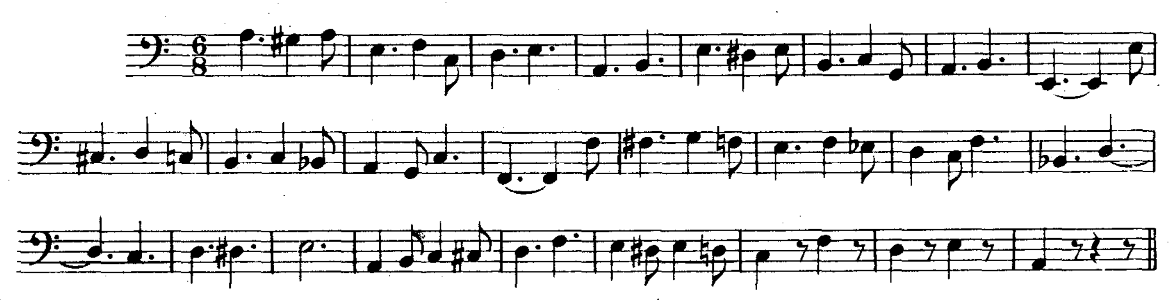
RÉSOLUTION NATURELLE

Basses à chiffrer et à réaliser *(Voir "Réalisations" page 23)*

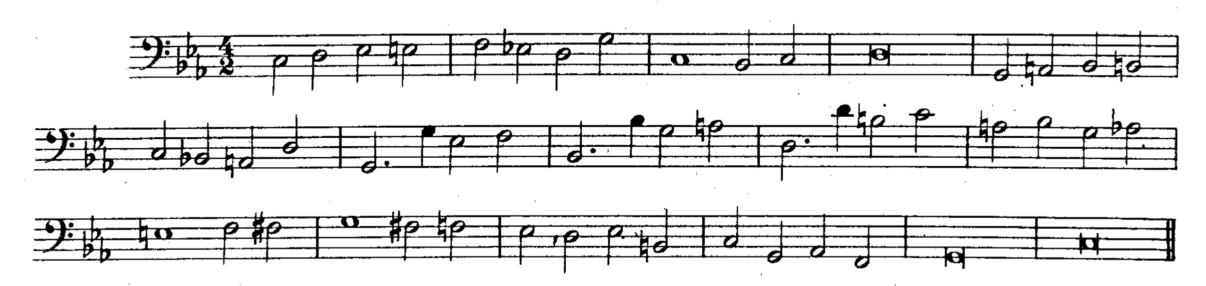
N. B. — Rappelons qu'on doit classer aussi parmi les résolutions naturelles celle qui se fait sur l'accord majeur.



PREMIER RENVERSEMENT (ACCORD DE 7e DIMINUÉE)
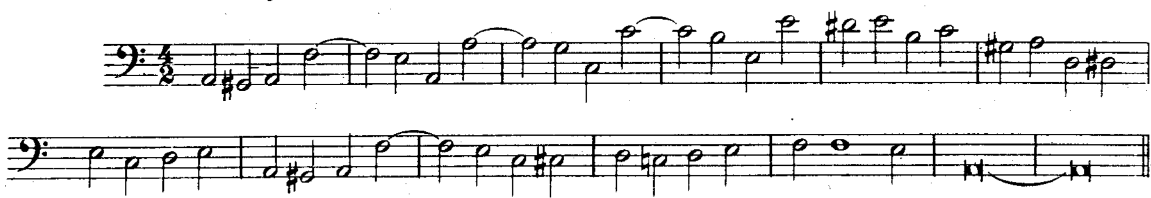


DEUXIÈME RENVERSEMENT (ACCORD DE 5te DIMINUÉE ET 6te SENSIBLE)



TROISIÈME RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON ET 3e MINEURE)



QUATRIÈME RENVERSEMENT (ACCORD DE 2de AUGMENTÉE)

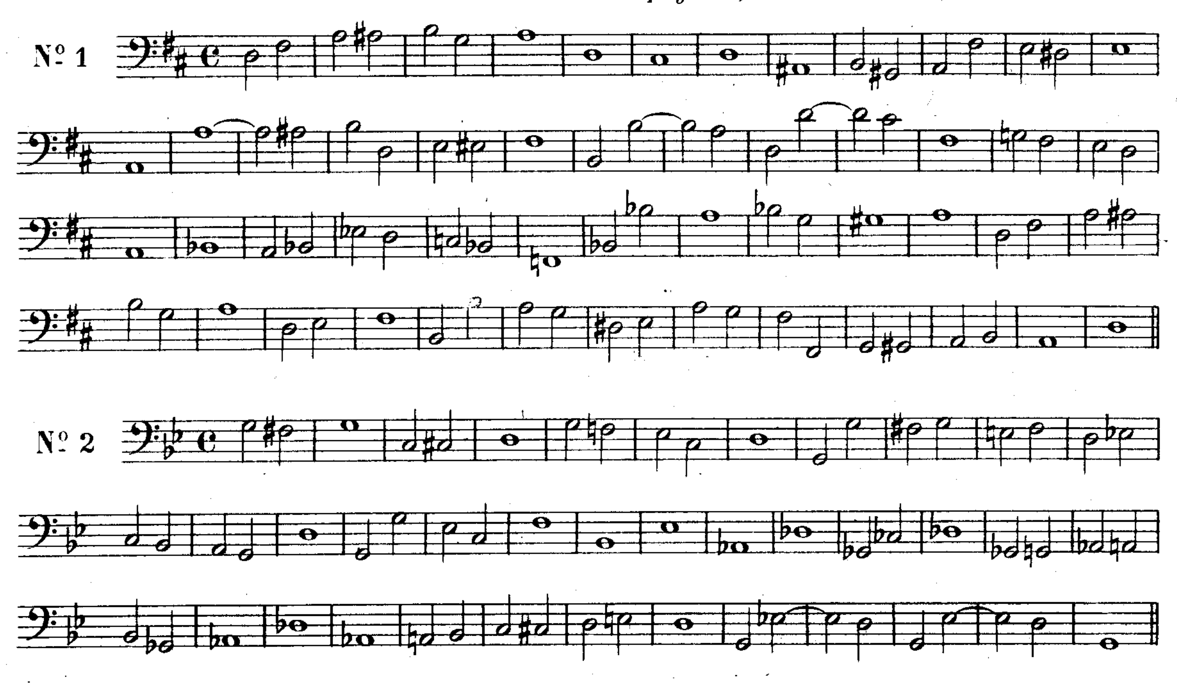


BASSES À CHIFFRER ET À RÉALISER

sur l'ensemble des accords de 9e majeure et de 9e mineure et leurs renversements avec ou sans fondamentale

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE

(Voir "Réalisations" page 25)



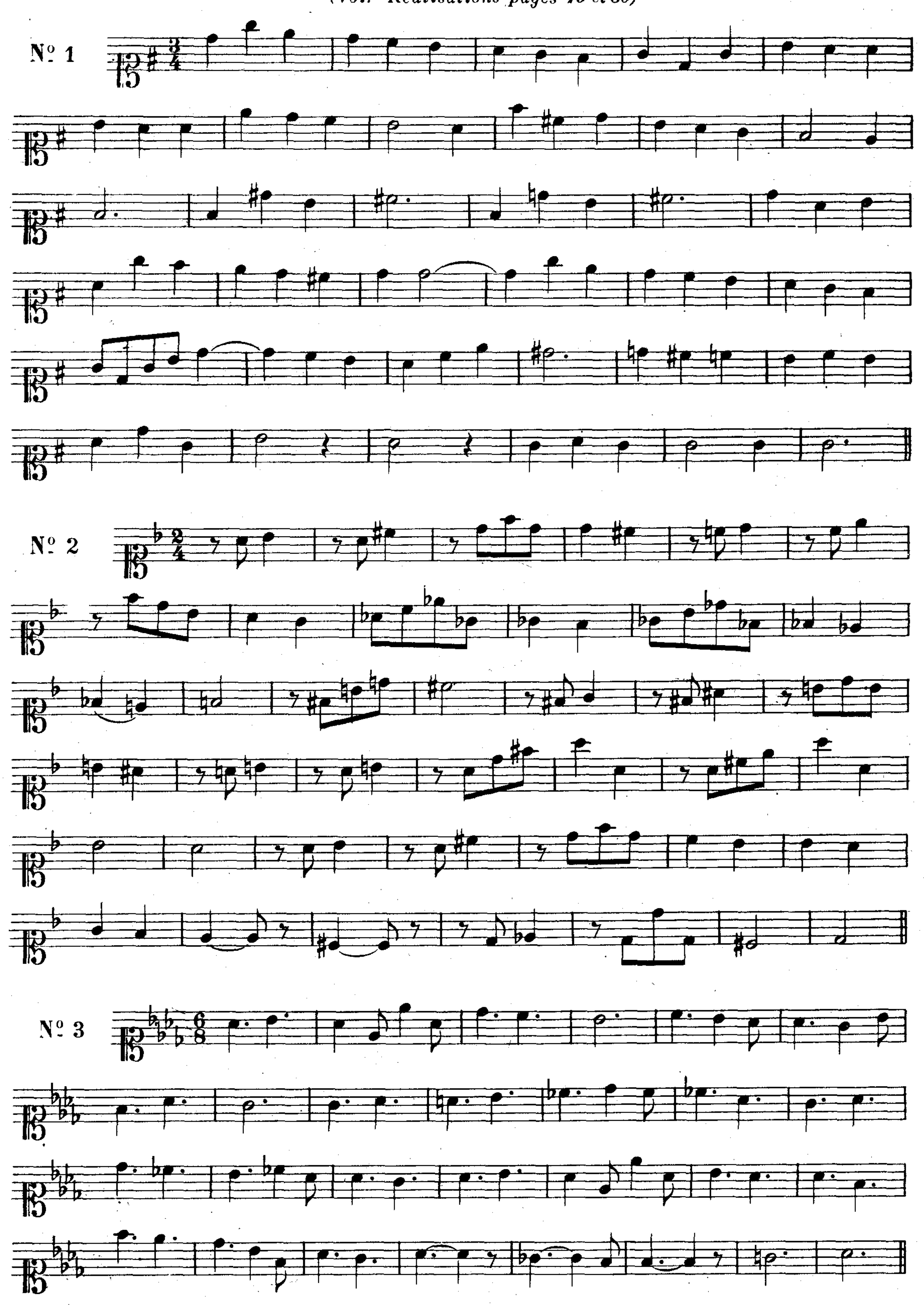
Réaliser ensuite les chants suivants, sur l'ensemble des mêmes accords.

CHANTS DONNÉS

sur l'ensemble des accords de 9e majeure et de 9e mineure et leurs renversements avec ou sans fondamentale

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE

(Voir "Réalisations" pages 79 et 80)



CHAPITRE III

HARMONIE DISSONANTE ARTIFICIELLE

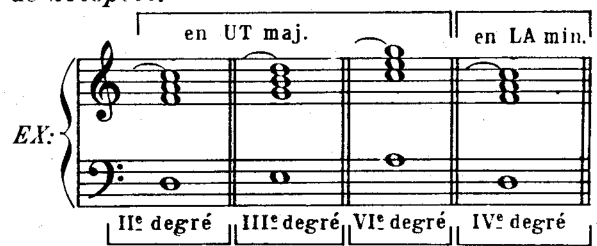
§ 96._ Les accords que nous venons d'étudier renferment des dissonances qui n'ont pas besoin de préparation. C'est pourquoi nous appelons l'harmonie qu'ils expriment: *dissonante naturelle.*

Au contraire, dans ceux qui font l'objet de ce chapitre, la dissonance exige une préparation, ce qui justifie son titre d'harmonie *dissonante artificielle.*

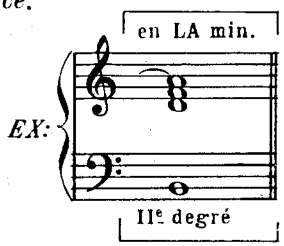
Tout au moins les plus grands maîtres ont toujours respecté le principe de la préparation dans leurs œuvres. _ Il est vrai que beaucoup de modernes ont une tendance à s'en affranchir. Mais nous estimons que les élèves ne doivent pas les imiter. _ Si le présent amène des innovations qui fassent éclore des œuvres géniales, il deviendra à son tour *règle d'école.* L'avenir nous le dira!

§ 97._ Dans cette catégorie de l'*harmonie dissonante artificielle* figurent trois accords fondamentaux qui ont chacun trois renversements.

1º_ L'accord de *7e mineure* appelé aussi de *2e espèce.*
Il se compose d'un accord parfait mineur et d'une 7e mineure. Il se place sur tous les degrés qui comportent un accord mineur, et notamment sur le IIe degré du mode majeur;

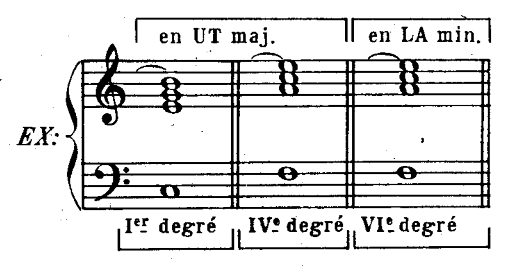


2º_ L'accord de *7e mineure et 5te diminuée,* appelé aussi de *3e espèce.*
Il se compose d'un accord de 5te diminuée et d'une 7e mineure. Il se place sur le IIe degré du mode mineur seulement, et ne doit pas être confondu avec l'accord de 7e de sensible, premier renversement sans fondamentale de l'accord de 9e majeure, lequel n'a pas besoin de préparation;



REMARQUE _ Ces deux accords, étant plus communément employés sur le second degré des deux modes, sont appelés dans la pratique: *accords de 7e de seconde.*

3º_ L'accord de *7e majeure* ou de *4e espèce.*
Il se compose d'un accord parfait majeur et d'une 7e majeure. Il se place sur les Ier et IVe degrés du mode majeur et sur le VIe du mode mineur. Il est le plus dissonant des accords de 7e;

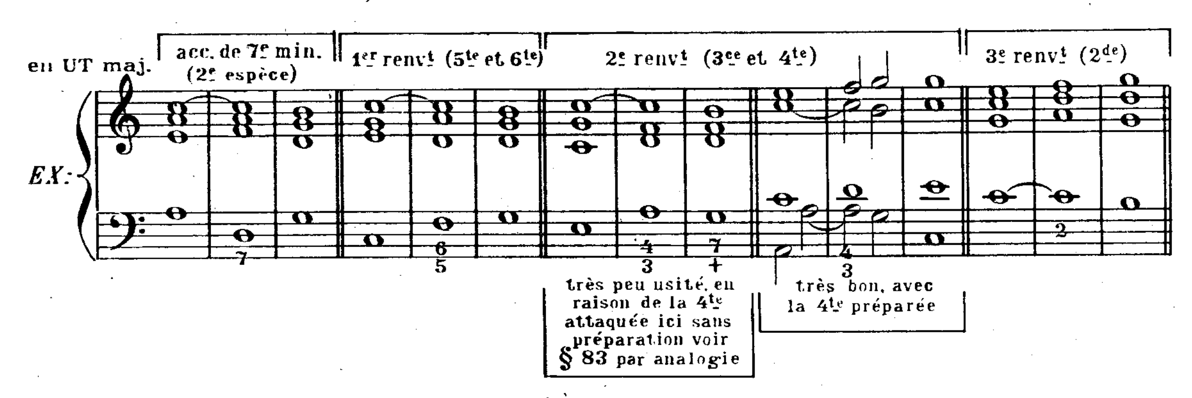


Voici le tableau général de ces trois accords, avec leurs renversements, préparation, résolution, noms et chiffrage.

N. B. — La préparation peut se faire par toute note faisant partie intégrante de l'accord précédent, et la résolution naturelle sur tout accord ayant pour fondamentale la 5te inférieure ou la 4te supérieure de l'accord dissonant lui-même.

ACCORD DE 7e MINEURE
(2e ESPÈCE)

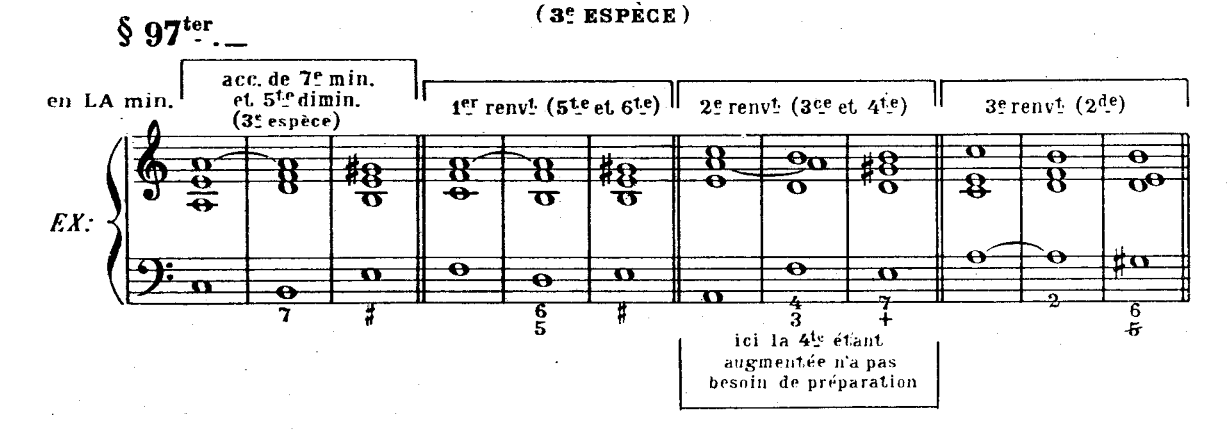
§ 97bis. — Pour cet exemple, nous plaçons l'accord fondamental sur le IIe degré du mode majeur, cet emploi étant le plus usité; mais comme nous l'avons vu plus haut, il pourrait tout aussi bien être placé sur les IIIe et VIe, ainsi que sur le IVe du mode mineur;



Si le troisième renversement a besoin de chiffres complémentaires affectés d'accidents, on mettra toujours $\substack{6\\2}$ ou $\substack{6\\4\\2}$, afin qu'il ne puisse se produire de confusion avec une agrégation de notes qui plus tard se chiffrera $\substack{4\\2}$. Du reste, dans les modulations, les autres renversements auront également besoin de chiffres complémentaires affectés d'accidents.

ACCORD DE 7e MINEURE et 5te DIMINUÉE
(3e ESPÈCE)

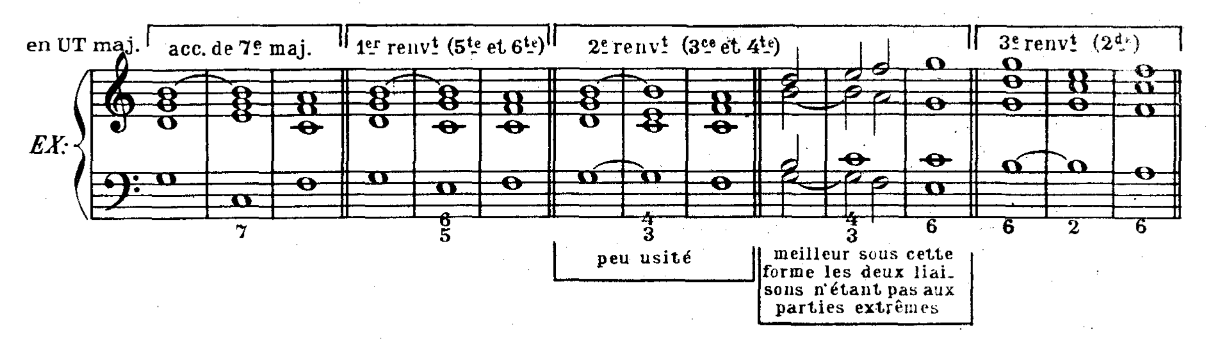
§ 97ter. —



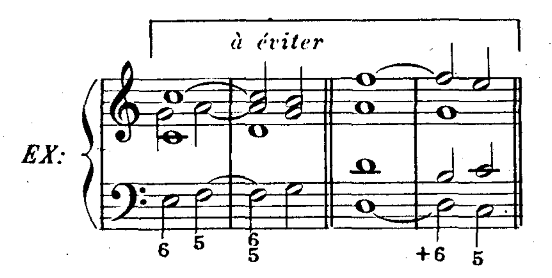
ACCORD DE 7e MAJEURE

(4e ESPÈCE)

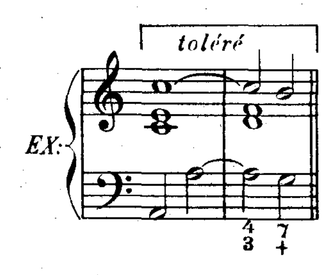
§ 97quater. — Nous avons, pour cet exemple, placé l'accord de 7e majeure sur le Ier degré du mode majeur. Il pourrait être également placé sur le IVe, et aussi sur le VIe du mode mineur;



REMARQUE — On doit toujours éviter dans la réalisation, comme étant d'un effet plat, la syncope simultanée aux deux parties extrêmes;



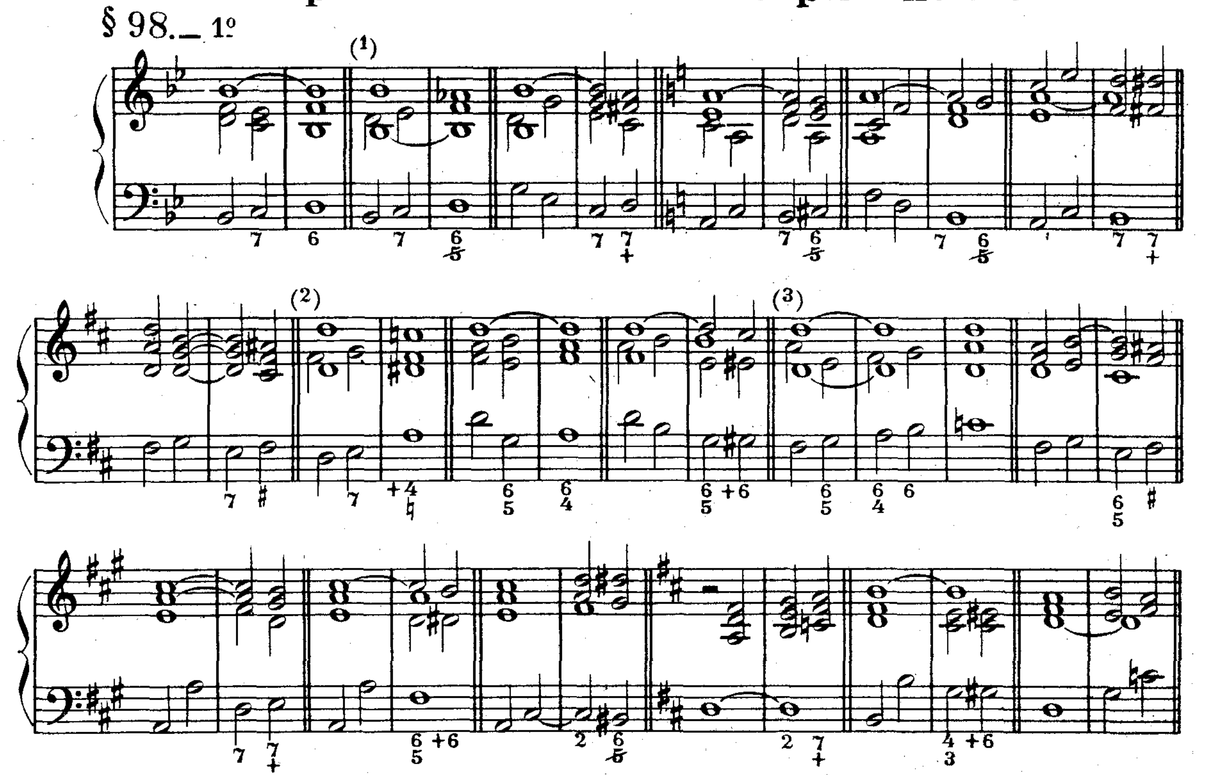
Cette syncope pourra être tolérée seulement avec le second renversement des accords de 7e de 2e, 3e et 4e espèce;





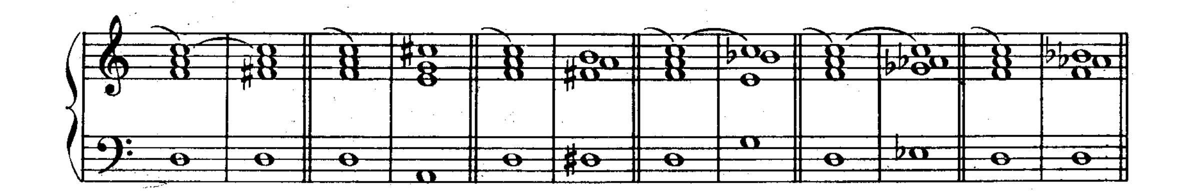
Principales Résolutions exceptionnelles
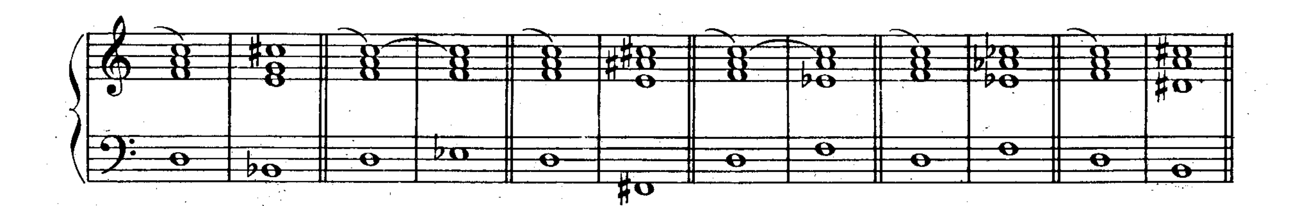
§ 98. — 1º

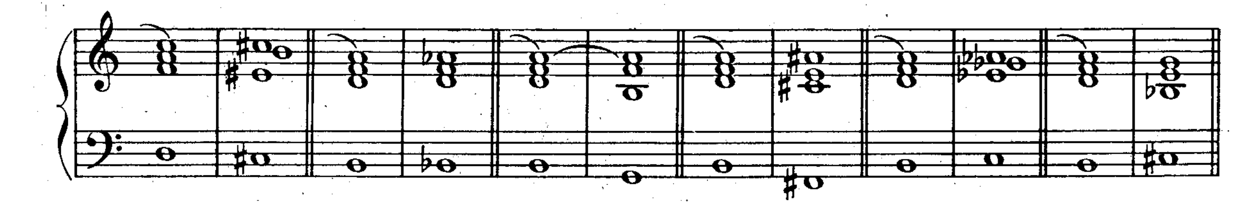


(1) Dissonance doublée; l'une des deux parties reste en place, l'autre faisant sa résolution régulière.
(2) Dissonance doublée; l'une des deux parties fait sa résolution régulière, l'autre un mouvement chromatique.
(3) Dissonance doublée; les deux parties restant en place.
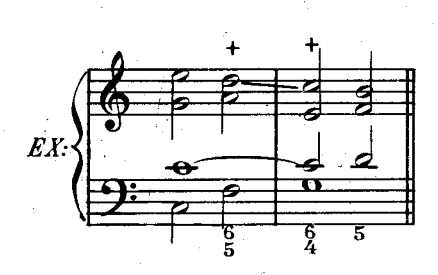
Quelques autres Résolutions exceptionnelles







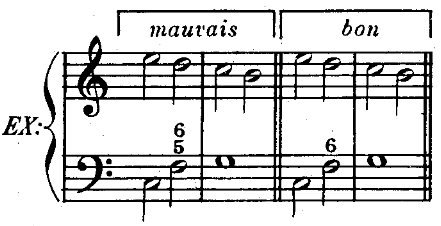
2° – Dans l'enchaînement du IVe degré portant $\frac{6}{5}$, au Ve portant $\frac{6}{4}$, la partie qui fait la 6te dans le 1er accord ne doit pas descendre sur la 4te du second, cette réalisation étant d'un effet plat;



En conséquence, lorsqu'on a une partie supérieure ainsi donnée;

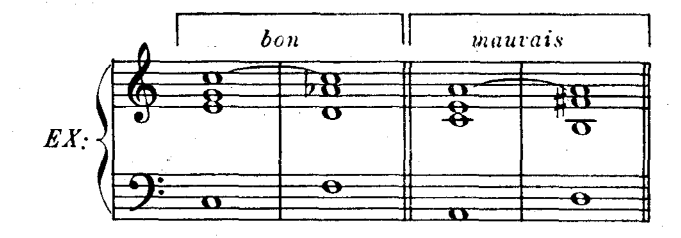


Il ne faut pas chiffrer $\frac{6}{5}$ sur le second accord, mais simplement 6;



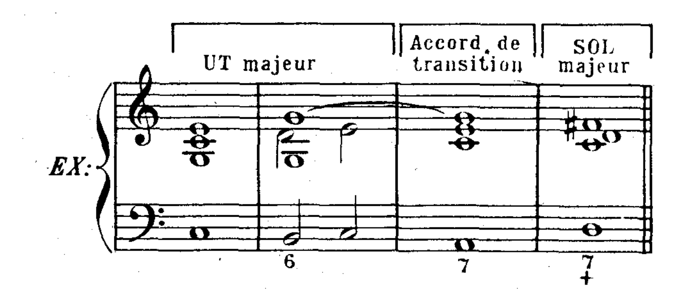
3º_ Dans l'accord fondamental on supprime souvent la 5te selon les convenances de la réalisation. _ On ne doit jamais supprimer la 3ce. _ Rappelons que les meilleures notes à placer à la partie supérieure sont la 3ce et la 7e, aussi bien dans les renversements que dans l'accord fondamental. _ On tiendra compte le plus souvent possible de cette observation, et principalement dans les Marches. _ Elle a moins d'importance en ce qui concerne les accords isolés.

4º_ Le mode majeur emprunte souvent à son mineur direct. _ Le contraire ne peut avoir lieu;

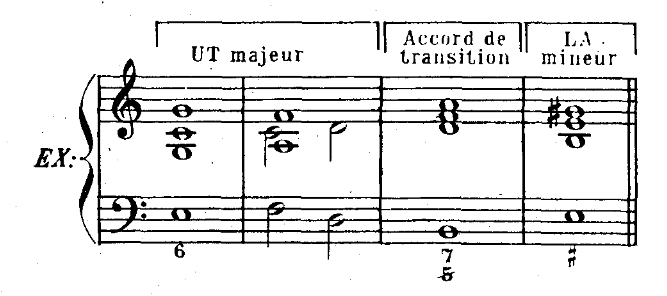


A remarquer aussi que ces accords, pouvant être attribués à différents degrés, servent facilement à moduler:

Par exemple d'Ut majeur en Sol majeur par l'accord de 7e mineure du VIe degré qui devient IIe degré de Sol majeur;
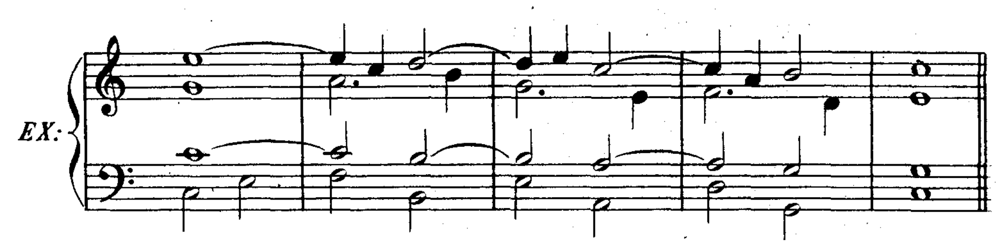


Et aussi d'Ut majeur en La mineur par l'accord de septième de sensible qui devient IIe degré de La mineur;



Il nous paraît superflu de multiplier les exemples.

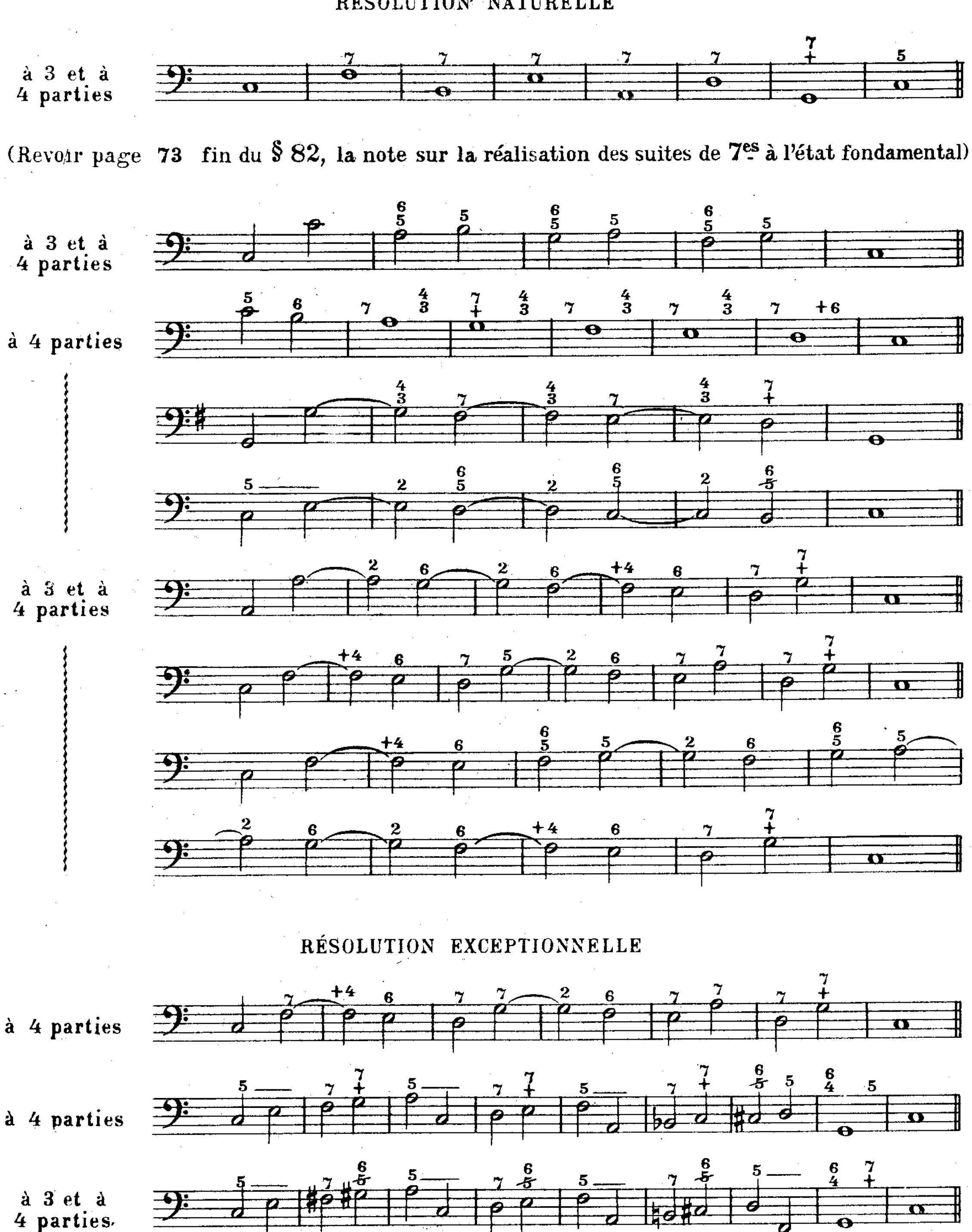
5º_ La note dissonante peut être séparée de sa note de résolution par une autre note intégrante de l'accord; (voir § 81)



EXERCICES

ACCORDS DE 7e DES DIVERSES ESPÈCES ET LEURS RENVERSEMENTS

Marches à réaliser
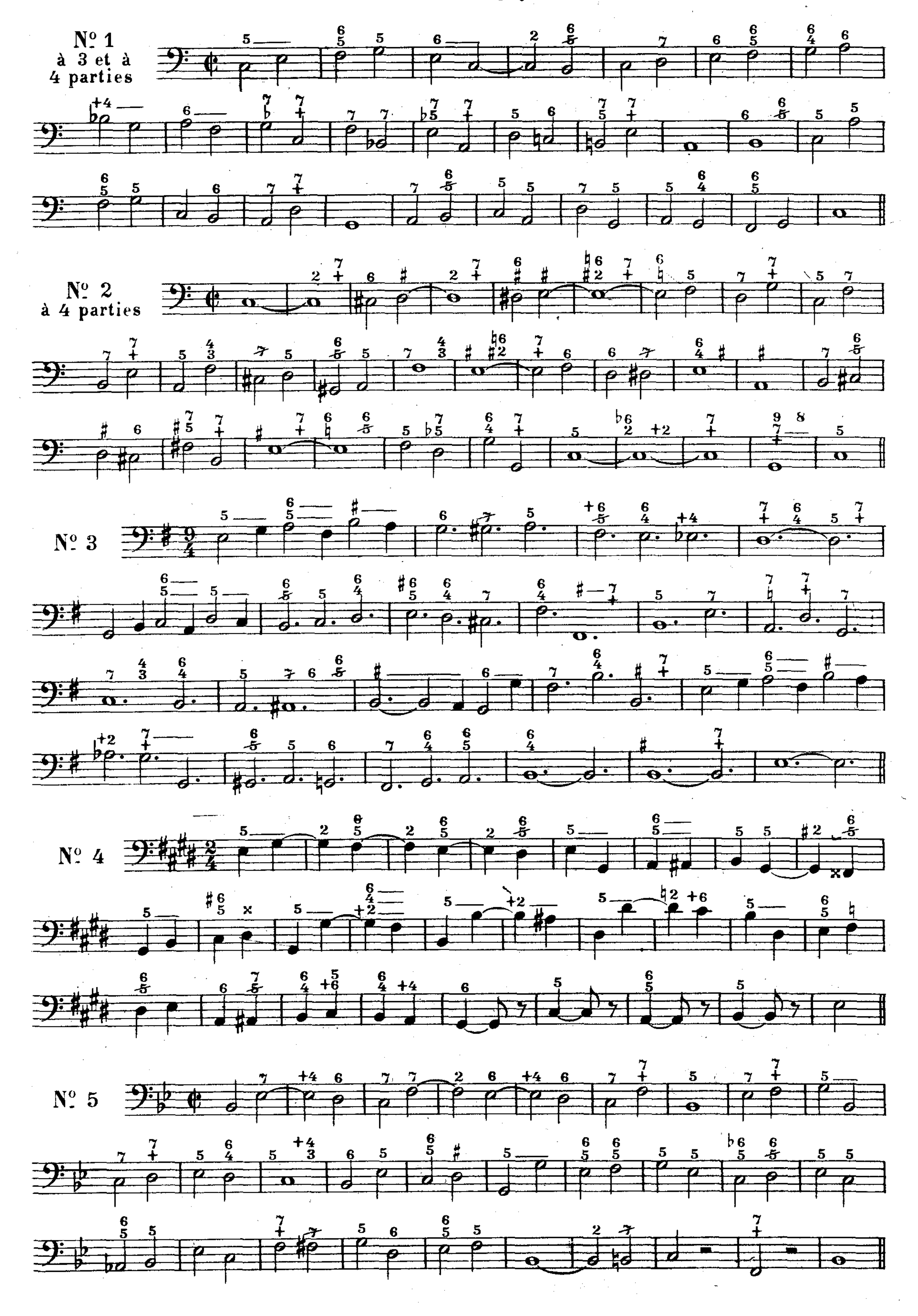


à 4 parties

à 4 parties

Basses chiffrées à réaliser
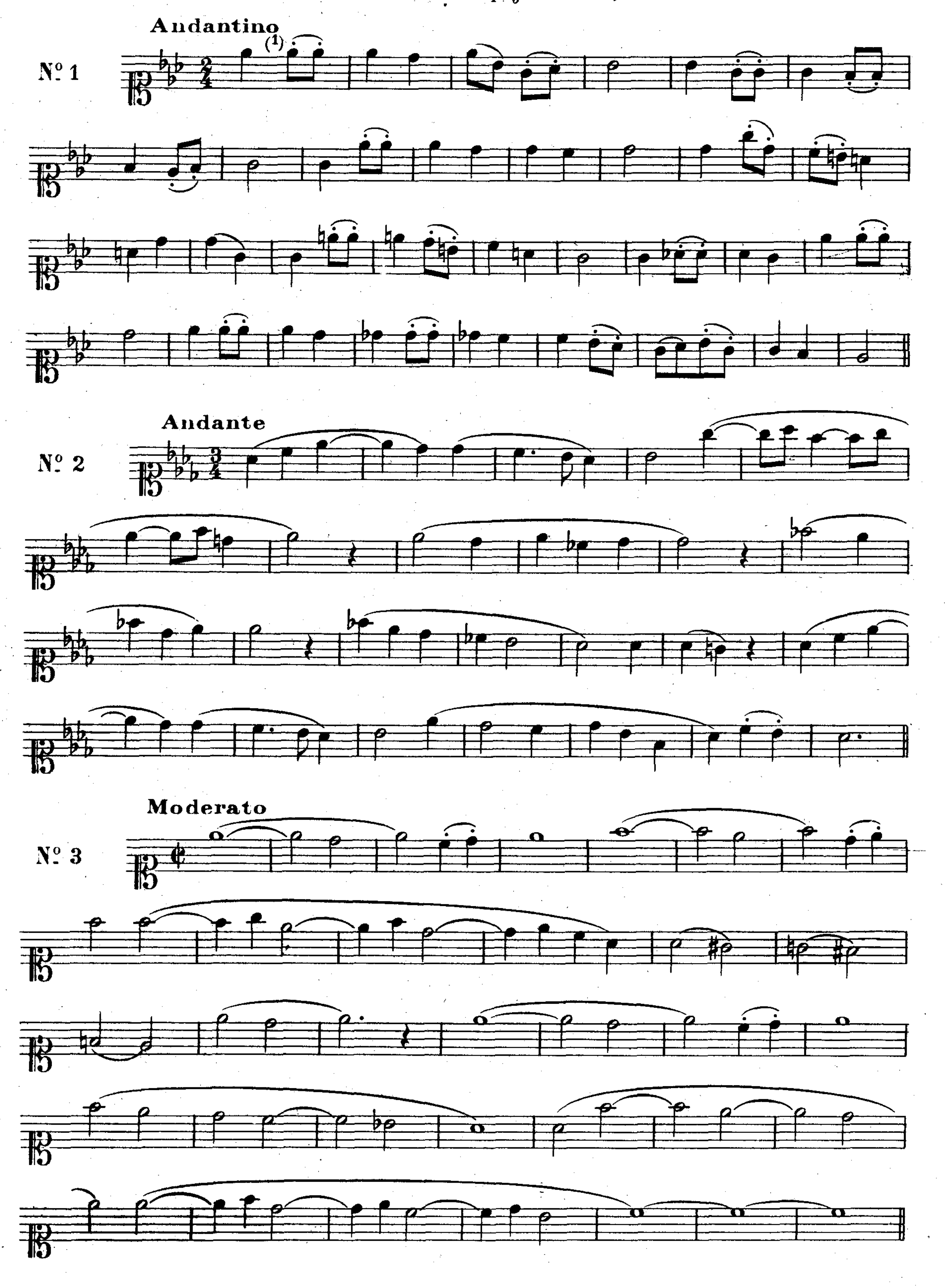
(Voir "Réalisations" page 26)

(Voir "Réalisations" page 26)



Chants donnés à réaliser

(Voir "Réalisations" pages 81 et 82)



(1) **Lorsque la partie donnée renferme des dessins rythmiques, l'harmonie doit aussi être rythmique. Elle se conforme ainsi aux intentions de l'auteur.**

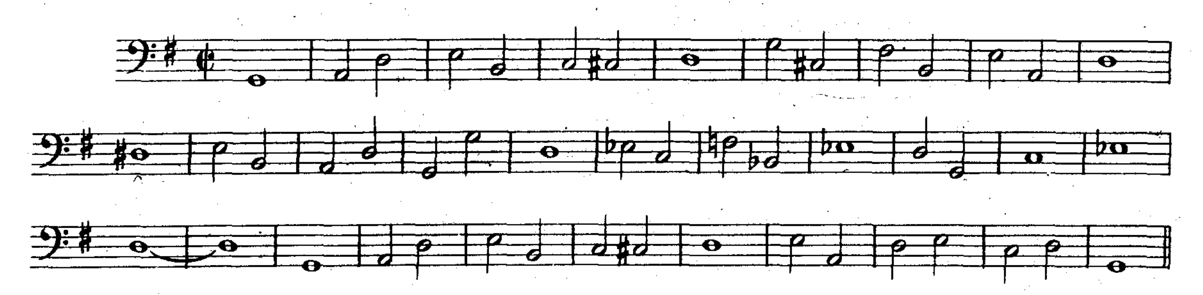
ACCORDS DE 7e DES DIVERSES ESPÈCES

RÉSOLUTION NATURELLE

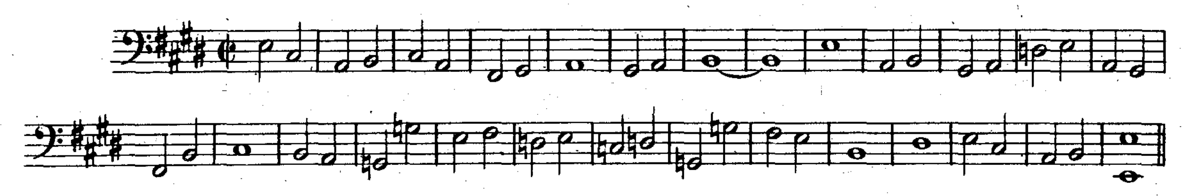
Basses à chiffrer et à réaliser

ACCORD FONDAMENTAL (ACCORD DE 7e)
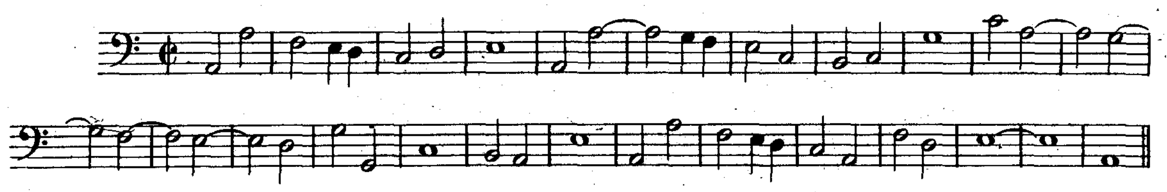
(Voir "Réalisations" page 29)



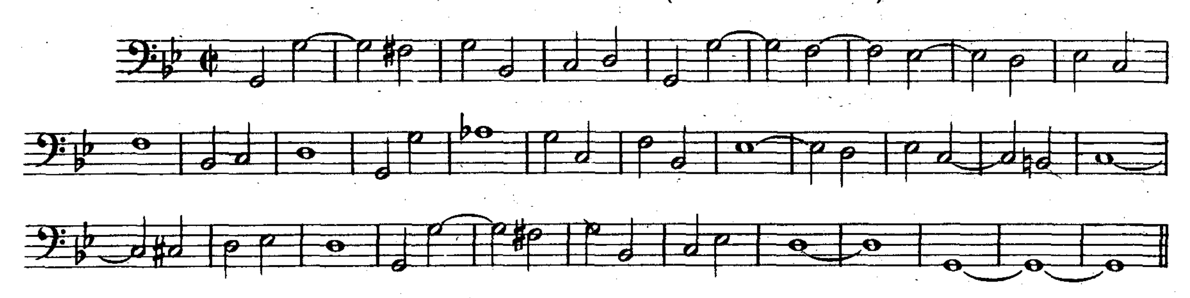
PREMIER RENVERSEMENT (ACCORD DE 5te ET 6te)



DEUXIÈME RENVERSEMENT (ACCORD DE 3ce ET 4te)



TROISIÈME RENVERSEMENT (ACCORD DE SECONDE)
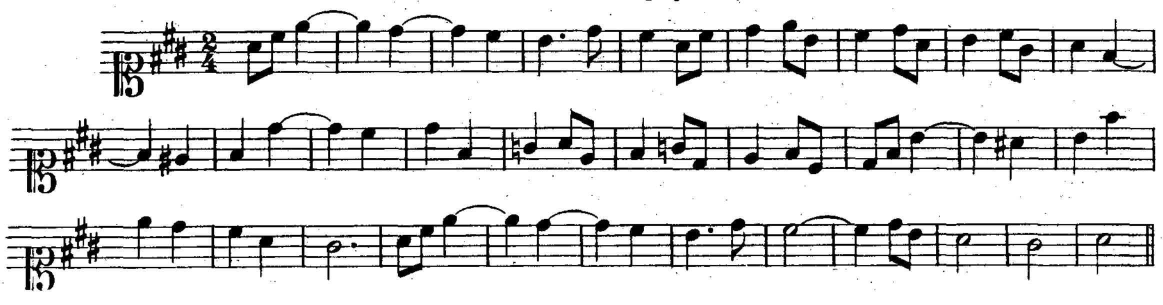


MÊMES ACCORDS ET RENVERSEMENTS

RÉSOLUTION NATURELLE

Chant donné à réaliser

(Voir "Réalisations" page 82)

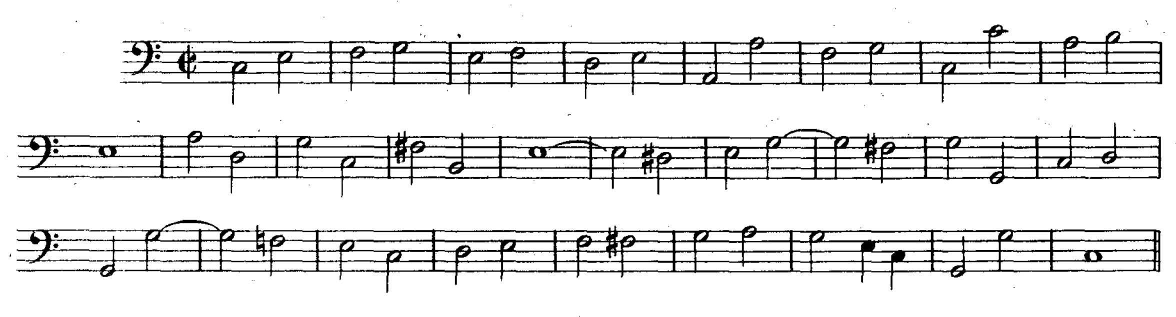


MÊMES ACCORDS ET RENVERSEMENTS

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE

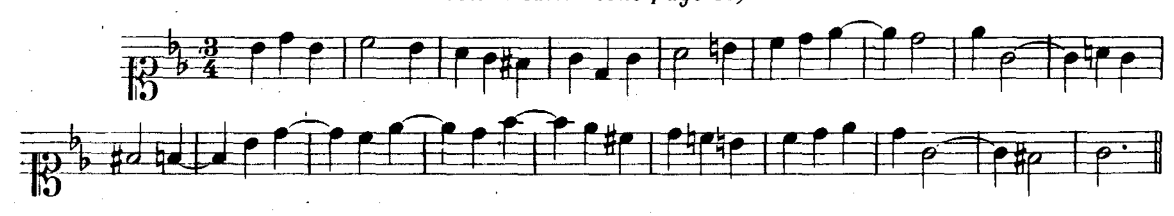
Basse donnée à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 31)
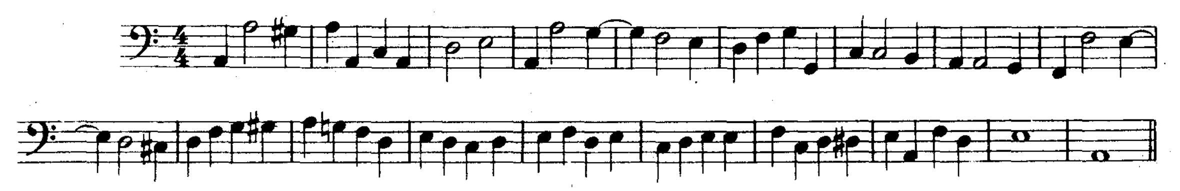


Chant donné à réaliser

(Voir "Réalisations" page 83)



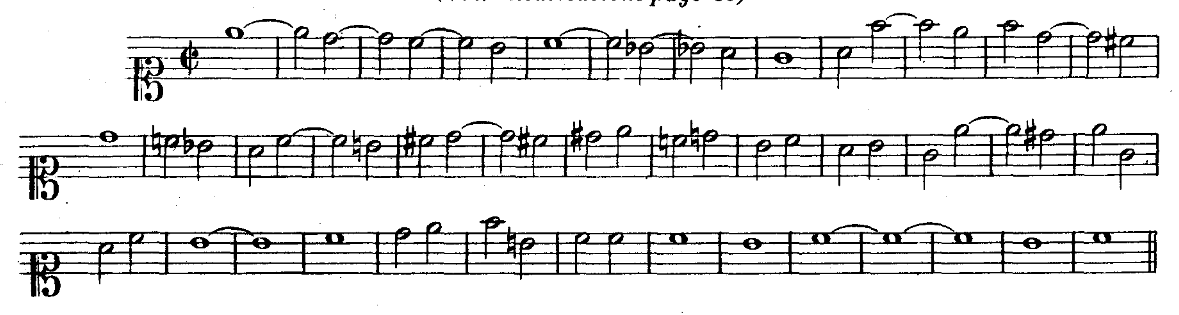
Basse donnée à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 31)



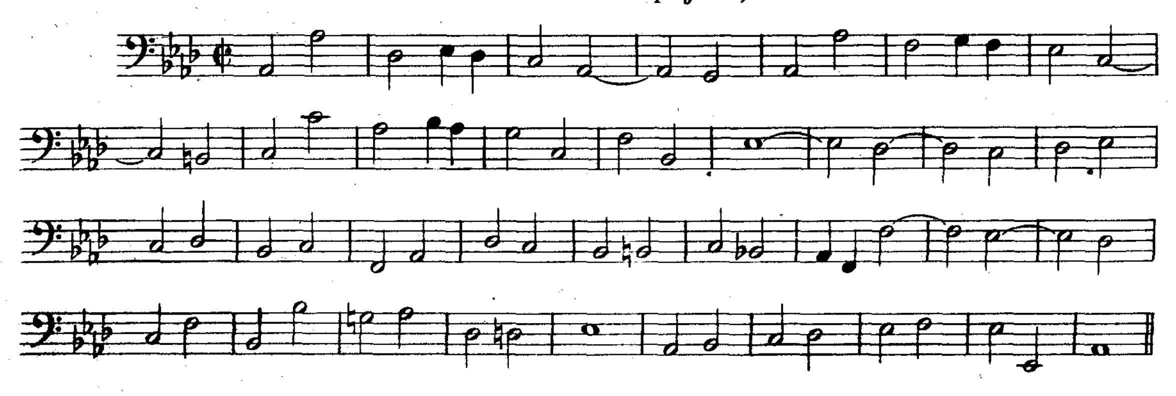
Chant donné à réaliser

(Voir "Réalisations" page 83)
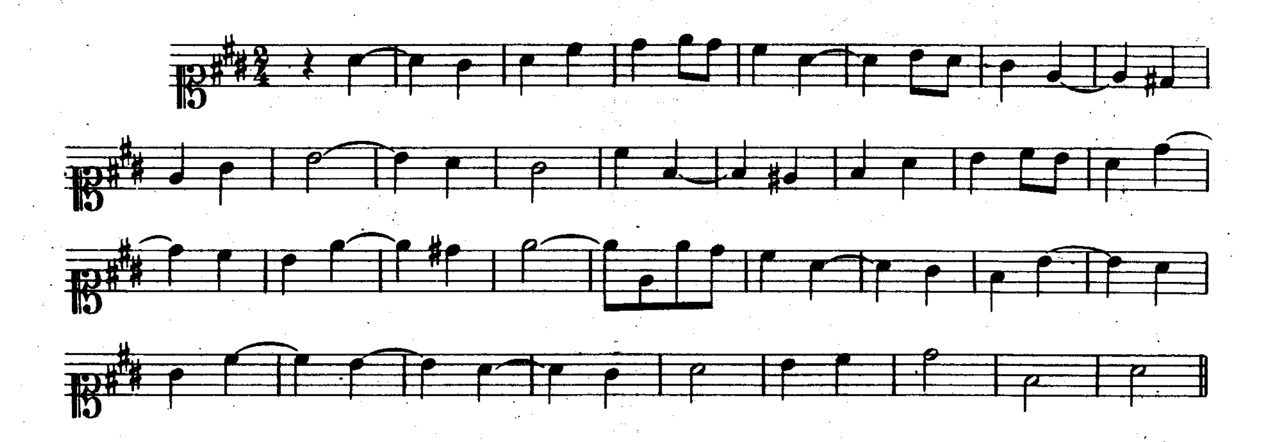


Basse donnée à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 32)



Chant donné à réaliser

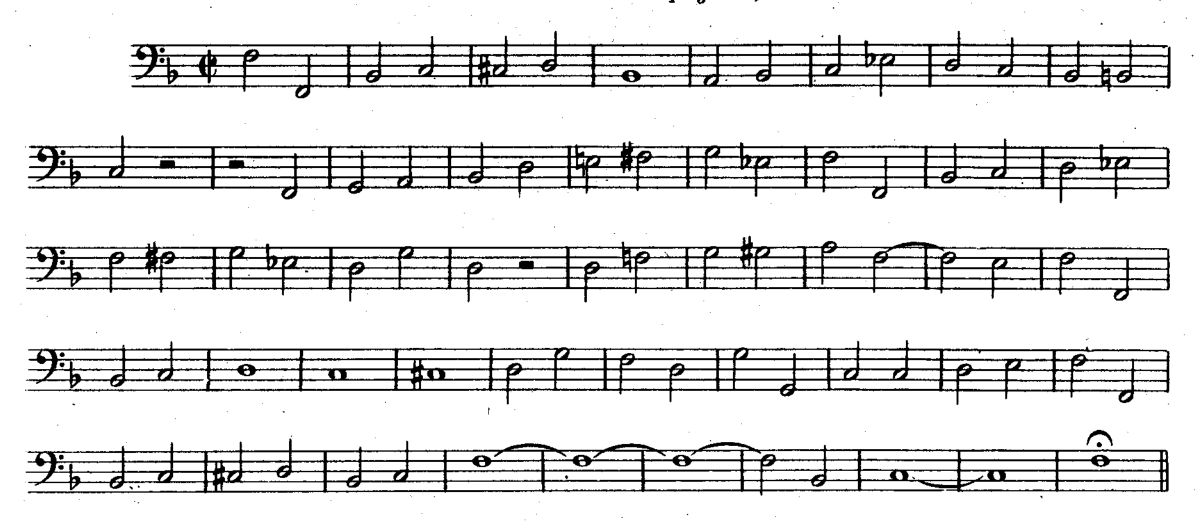
(*Voir "Réalisations" page 84*)



RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE (Principalement)
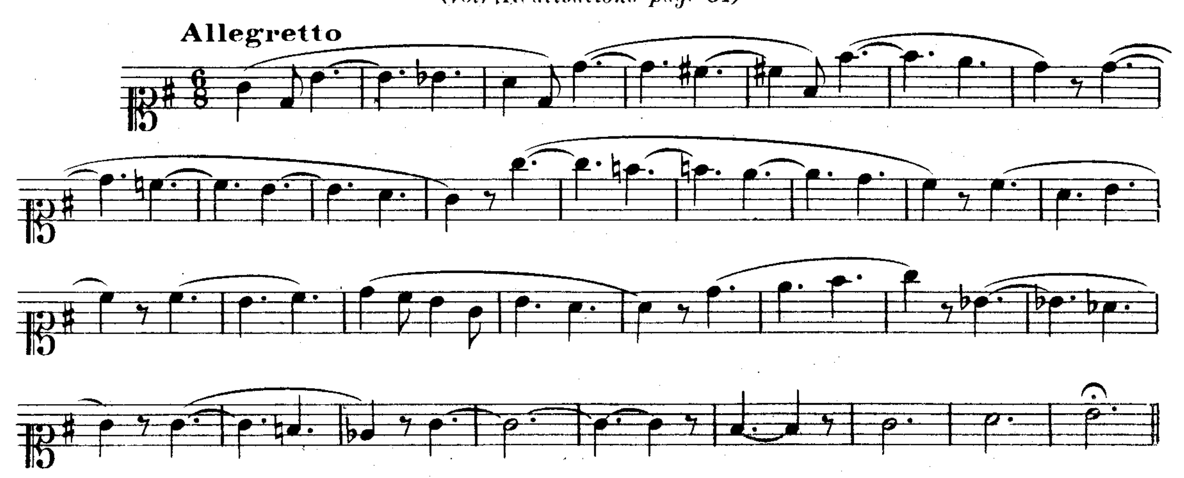
Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

(*Voir "Réalisations" page 82*)



Chant donné à réaliser

(*Voir "Réalisations" page 84*)



TROISIÈME PARTIE
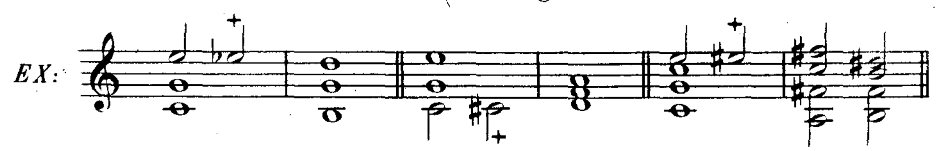
ALTÉRATIONS

(NOTES ÉTRANGÈRES À LA TONALITÉ)

CHAPITRE PREMIER

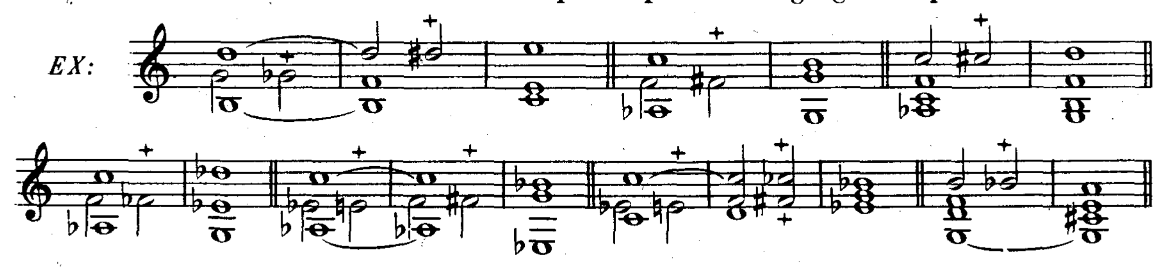
ACCORDS ALTÉRÉS

§ 99.— 1° - Presque généralement, on dit qu'un accord est altéré si l'une quelconque des notes qui le composent subit un changement chromatique;



C'est là une erreur d'interprétation qu'il convient d'abandonner. Dans le premier cas on constate un accord parfait mineur; dans le second un accord de 5te diminuée; et dans le troisième une note de passage chromatique. Ce sont là de simples altérations mélodiques, ne constituant pas d'accords *nouveaux*.

2° - Lorsque, plus tard, on traitera des notes de passage, on verra qu'on peut considérer comme telles toutes celles qui procèdent chromatiquement d'une note réelle d'un accord à une note réelle d'un autre accord, quelle que soit l'agrégation qui en résulte;



3° - Ces exemples nous amènent à conclure que les seuls *accords altérés* sont ceux qui forment une agrégation *nouvelle* qui n'est pas forcément le résultat d'un *changement* chromatique, c'est-à-dire ceux où la note réellement altérée n'est pas précédée de la même note non altérée. Dans ces accords, c'est la 5te *seule* qui, au lieu de juste qu'elle devrait être, est augmentée ou diminuée;

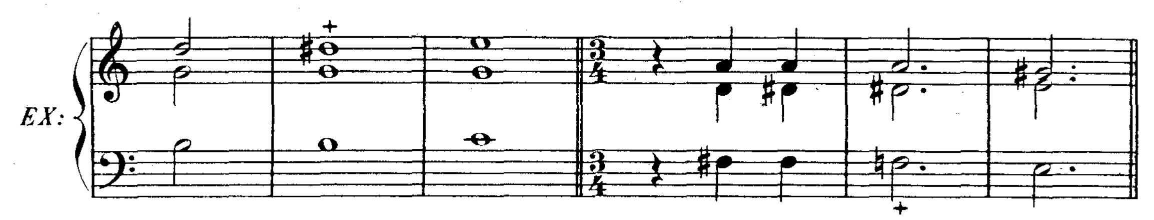
EX:

Tous ces exemples sont présentés à l'état fondamental, mais presque tous les renversements sont praticables. Leur emploi est une question de tact que l'expérience et le goût développeront.

4º – Nous répétons à dessein que, dans ces mêmes accords, la note altérée peut ou non être précédée de la même note non altérée. Dans le premier cas, elle doit plutôt être considérée comme note de passage si elle n'affecte pas un temps fort et si sa durée est courte.

EX:

Au contraire, si sa durée est longue et affecte un temps fort, c'est un véritable accord;
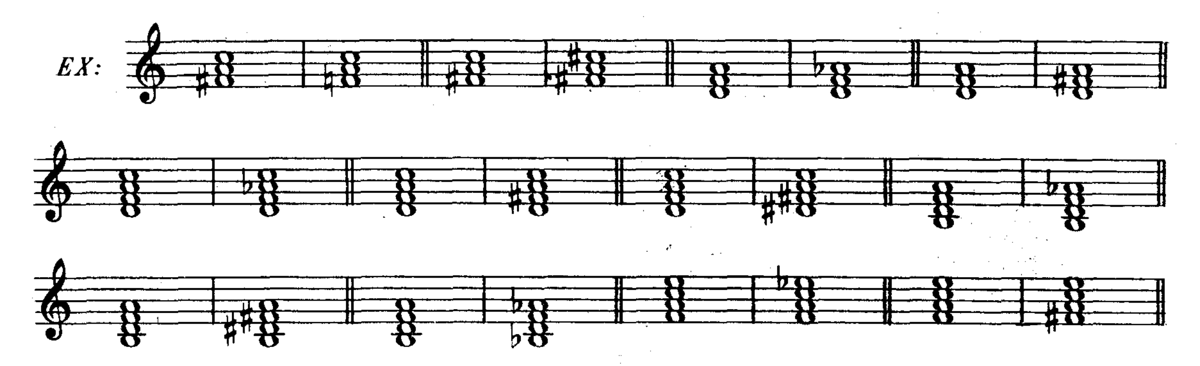


Cependant au point de vue *strict* de l'analyse, et pour simplifier le travail de l'élève, nous classerons pour le moment tous ces cas dans la catégorie des accords altérés.

§ 100. — 1º – De tout ce qui précède s'impose la définition que: *les seuls accords altérés sont les accords à 3ce majeure dont la 5te est augmentée ou diminuée.* Nous nous rallions ainsi à la théorie de Reber, qui l'avait lui-même empruntée de Jelensperger (voir la Préface).

2º – On remarquera attentivement la distinction importante qu'il convient d'établir entre l'altération mélodique, qui peut affecter toutes les notes d'un accord, soit réelles soit accidentelles dont nous parlons plus haut, et dont nous parlerons plus longuement au Chapitre des notes de passage, et l'altération harmonique, qui ne peut affecter qu'une seule note des accords (la 5te), et qui en forme une nouvelle catégorie, appelés: *Accords altérés.*

3º – Afin qu'aucune équivoque ne puisse subsister, nous donnons ici quelques exemples supplémentaires, montrant qu'il ne suffit pas de faire subir un changement chromatique à l'une des notes d'un accord pour qu'il en résulte un accord altéré;



On voit en effet que tous ces accords sont connus et classés.

§ 100bis. — Cette définition des accords altérés a un avantage considérable sur les théories généralement admises: celui d'être simple, claire, de rapporter tout à un ***principe unique***, de ne pas entraîner de confusion dans l'analyse, de former de nouveaux accords ayant leur physionomie bien particulière, et d'*éviter* ainsi les *équivoques* nombreuses dont fourmillent d'autres Traités d'ailleurs très estimables. — Nous n'hésitons donc pas à adopter ce principe, malgré quelques difficultés d'analyse dont il sera parlé plus loin, et qu'on surmontera facilement avec de l'attention et de la réflexion.

On ne peut pas dire ici que les compositeurs de l'avenir ne trouveront pas telles combinaisons jusqu'à présent inusitées. Ce qu'on voit déjà aujourd'hui le laisse prévoir. La postérité n'en gardera, comme toujours, que la meilleure substance, celle qui enrichit l'art en lui conservant sa beauté et sa noblesse. — Mais ce qu'on appelle «l'enseignement» n'a pas à s'en préoccuper. Basé sur le passé et *spectateur* du présent, son rôle est de mettre l'élève à même de tout analyser, de tout comprendre. Nous n'ajouterons pas de tout pratiquer, car l'élève ne doit pas oublier qu'il est à l'école, et que, prudemment, il doit attendre d'en être sorti avant de donner libre carrière à son goût, à son choix, à son imagination, à son génie, si le ciel l'en a pourvu!

§ 101. — Les difficultés d'analyse auxquelles nous venons de faire allusion portent surtout sur ce point que ce ne sont pas toujours les notes affectées d'accidents qui sont altérées, soit parce qu'elles sont empruntées à d'autres tons que le ton établi, soit parce que souvent aussi la note *altérée* n'est pas accidentée. Les exemples suivants éclairciront facilement ce point spécial;

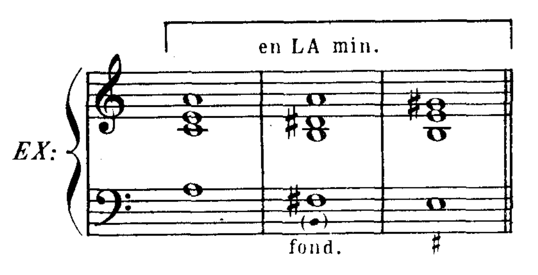
en LA min.

EX:

\+

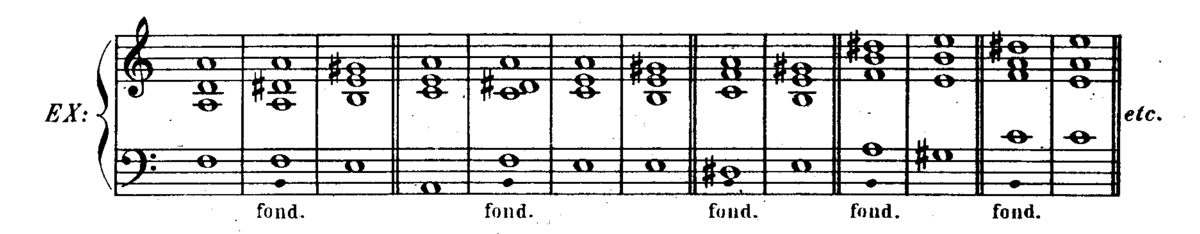
Dans cet exemple la note altérée est Fa; la fondamentale est Si, dominante de Mi, lequel est lui-même dominante de La. — Donc l'accord altéré est *emprunté à la dominante de la dominante du ton établi*.

L'harmonie non altérée serait celle-ci;



Emploi, résolution et réalisation des accords altérés

§ 102. — L'altération descendante de la 5te dans les accords de 7e ou de 9e de dominante est presque toujours employée comme il vient d'être dit au **§ 101 ;**



§ 102bis. — **Le renversement le plus usité est le deuxième, aussi bien dans le mode majeur que dans le mode mineur. Il est généralement connu sous le nom *d'accord de 6te augmentée*, qu'il soit renversement de l'accord de 7e de dominante ou de l'accord de 9e mineure avec ou sans fondamentale.**

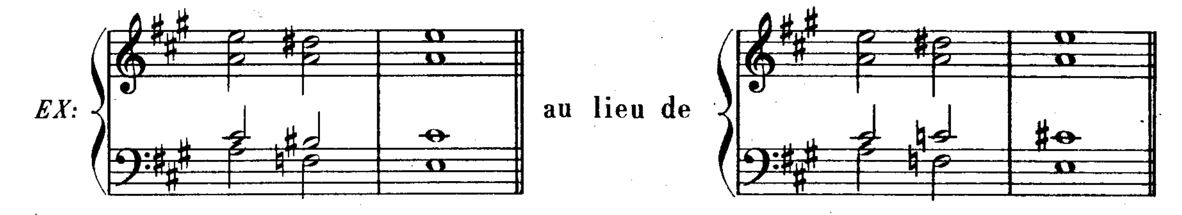
Exemples des résolutions les plus usitées:

fond

Les autres renversements sont praticables avec le tact et le goût qu'apporte l'expérience.

On voit que la fondamentale de ces accords altérés est *Ré*, dominante de Sol, lequel est lui-même dominante de Do, ce qui corrobore bien ce qui a été dit plus haut, au § 101.

N.B. — Pour en faciliter l'exécution, on écrit quelquefois ces accords d'une manière incorrecte;



Ici le Si ♯ est l'équivalent de Do ♮. L'élève attentif ne peut s'y tromper.

§ 103.— L'altération ascendante a une tendance à monter sur le degré conjoint supérieur, et l'altération descendante a la tendance contraire;

Altération ascendante — Altération descendante
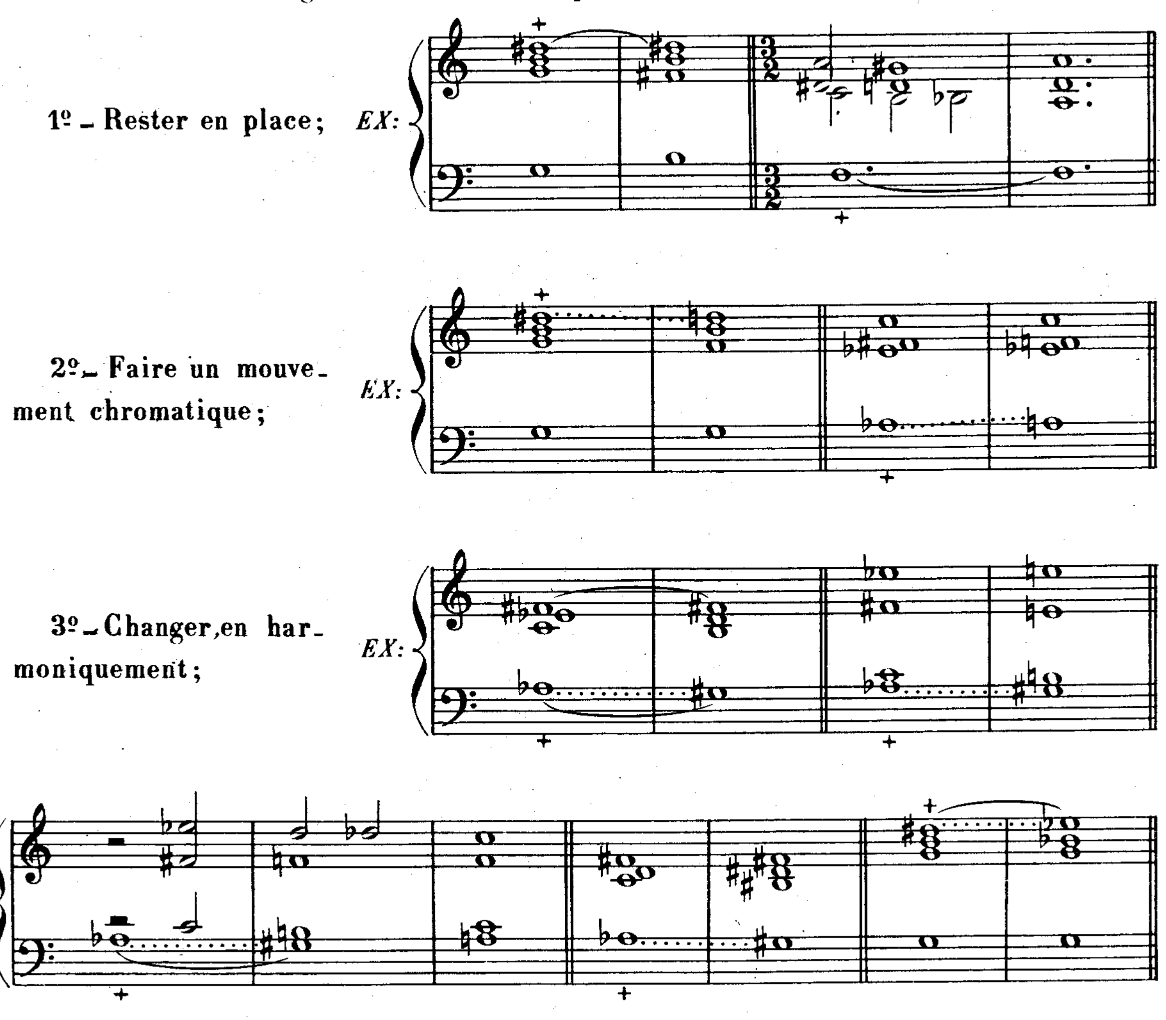
EX:

§ 103bis.— En ce qui concerne la résolution exceptionnelle de la note altérée, on s'en référera au texte du § 81, et l'on en conclura que, de même que pour les notes à mouvement obligé, la note altérée peut:

1° - Rester en place;
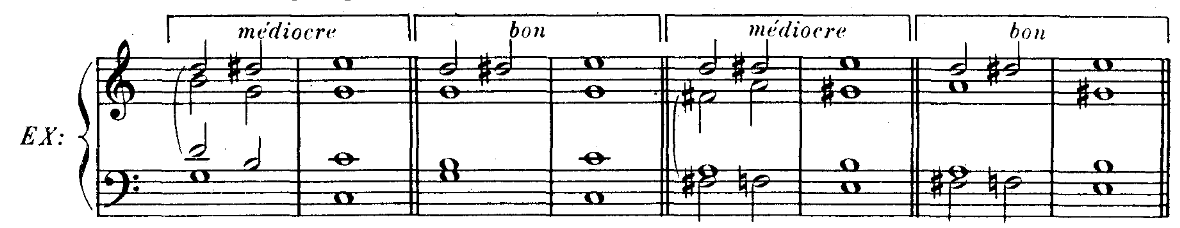
2° - Faire un mouvement chromatique;

3° - Changer en harmoniquement;



§ 103ter. — 1° - Certains théoriciens enseignent que tout accord altéré fait sa résolution naturelle comme les accords dissonants, sur un accord dont la fondamentale se trouve à la 5te inférieure de l'accord altéré. — Il n'y a là aucune obligation. — Toute résolution est bonne qui permet d'appliquer ce que nous venons d'exposer relativement à la résolution de la note altérée, aux § 102 et 103.

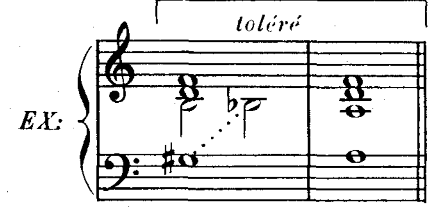
2º – Ajoutons, quant à la réalisation, que la doublure d'une note destinée à être altérée est, autant que possible à éviter;



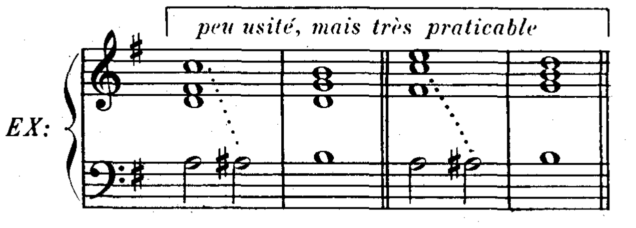
3º – On doit éviter aussi l'intervalle de 3ce diminuée résultant d'une altération ascendante ou descendante;

EX: *à éviter*

4º – Cependant cet intervalle est toléré si la note altérée est précédée de la même note non altérée, avec une valeur relativement courte, et dans les accords à altération descendante seulement;



5º – Quant à la disposition en 10e, elle est généralement admise avec l'altération ascendante si la note altérée est précédée de la même note non altérée;



6º – Et aussi avec l'altération descendante, alors même que la note altérée n'est pas précédée de la même note non altérée;

EX: *très praticable et très pratiqué*

REMARQUE IMPORTANTE. – La disposition en 6te augmentée est tout-à-fait bonne, et la meilleure dans tous les cas;

EX: *très bon*

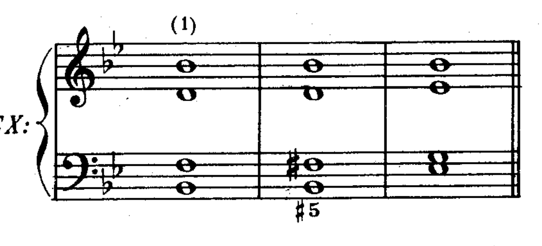
CHAPITRE II

ALTÉRATION ASCENDANTE DE LA QUINTE

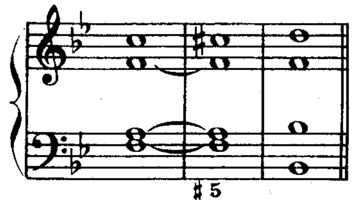
§ 104. — Cette altération affecte tous les accords consonants ou dissonants dont la 3ce est majeure, mais plus particulièrement ceux du Ier et du Ve degré du mode majeur.

Rappelons que, surtout dans les altérations ascendantes, la note altérée est, très souvent, précédée de la même note non altérée. — Ainsi sont présentés les exemples suivants, tout en faisant de nouveau remarquer que ce n'est point une obligation, et que dans l'application de cet élément en des compositions libres, le goût seul est juge. — De même en ce qui concerne la résolution, qui n'est pas obligatoire à la 5te inférieure (voir § 103ter). Cependant nos exemples la présenteront presque toujours ainsi, comme étant d'un emploi plus fréquent;

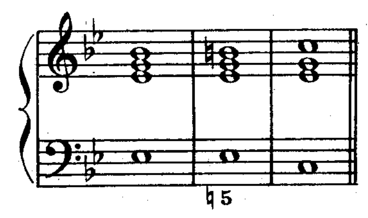

Accords consonants.



et les renversements.

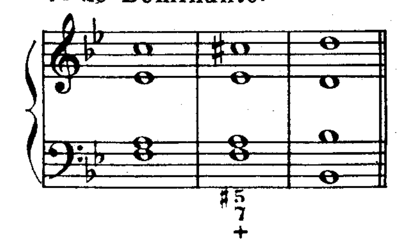


et les renversements.



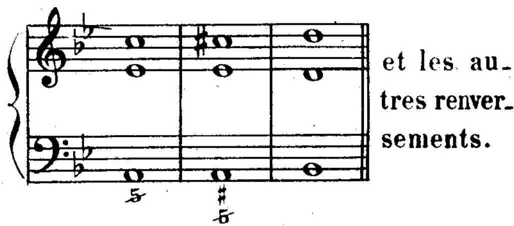
et les renversements.

Accords dissonants.
7e de Dominante.

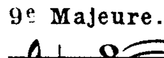


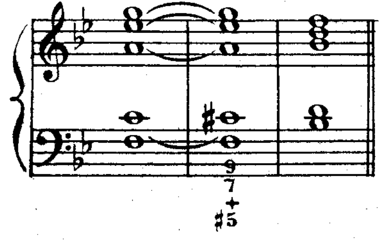
et les renversements, en observant que le 2e est presqu'inusité.

Le même avec suppression de la fondamentale.
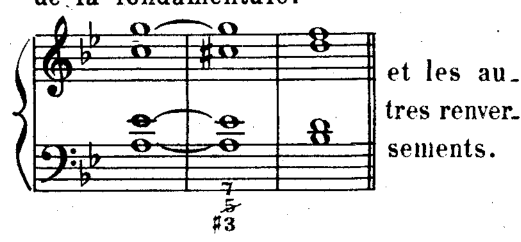


et les autres renversements.


9e Majeure.



et les renversements, en observant que le 2e est presqu'inusité.
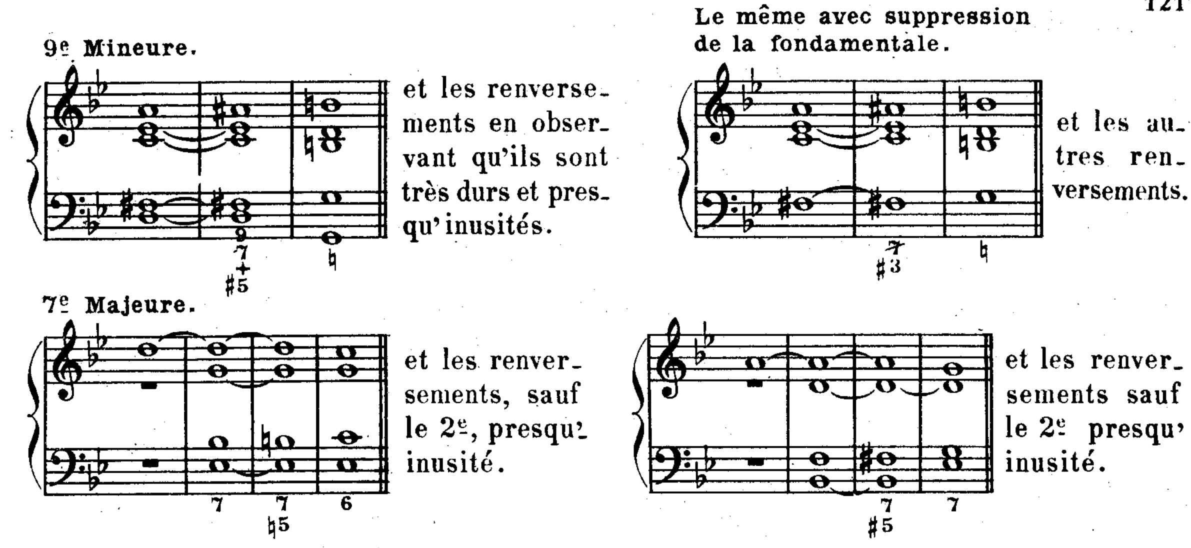
Le même avec suppression de la fondamentale.



et les autres renversements.

---

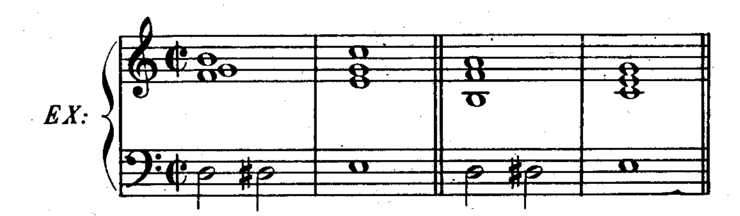
(1) *Dans la pratique*, les accords *parfaits* qui subissent l'altération ascendante de la 5te s'appellent *accords de 5te augmentée*.



EXERCICES

Réaliser les renversements de tous les exemples précédents, même les deuxièmes, indiqués comme presqu'inusités, et remarquer que l'altération ascendante de la 5te de l'accord de 9e mineure, ainsi que celle des accords consonants de la dominante du mode mineur, se résolvent naturellement en mode majeur.

N.B. — A propos des deuxièmes renversements indiqués comme presqu'inusités, il faut faire observer que si l'altération porte sur une valeur relativement courte, l'effet de dureté en est notablement atténué;



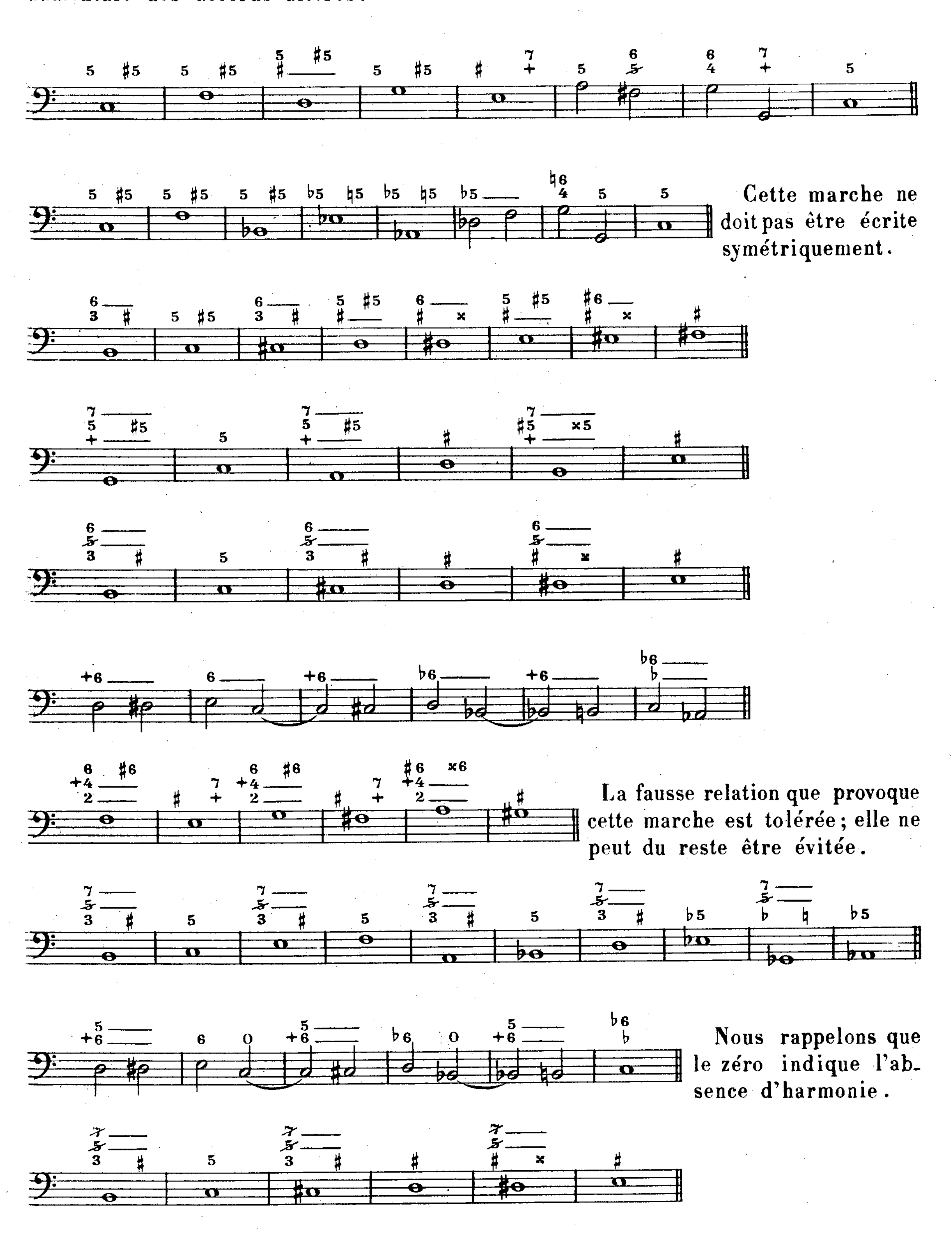
Faire un tableau aussi complet que possible de résolutions d'altérations ascendantes, en s'inspirant du texte du § 103.

Voici quelques exemples qui peuvent servir de modèles:

EX:

Marches à réaliser

N.B. — Dans tous les exercices et leçons sur les altérations on indiquera la fondamentale des accords altérés.



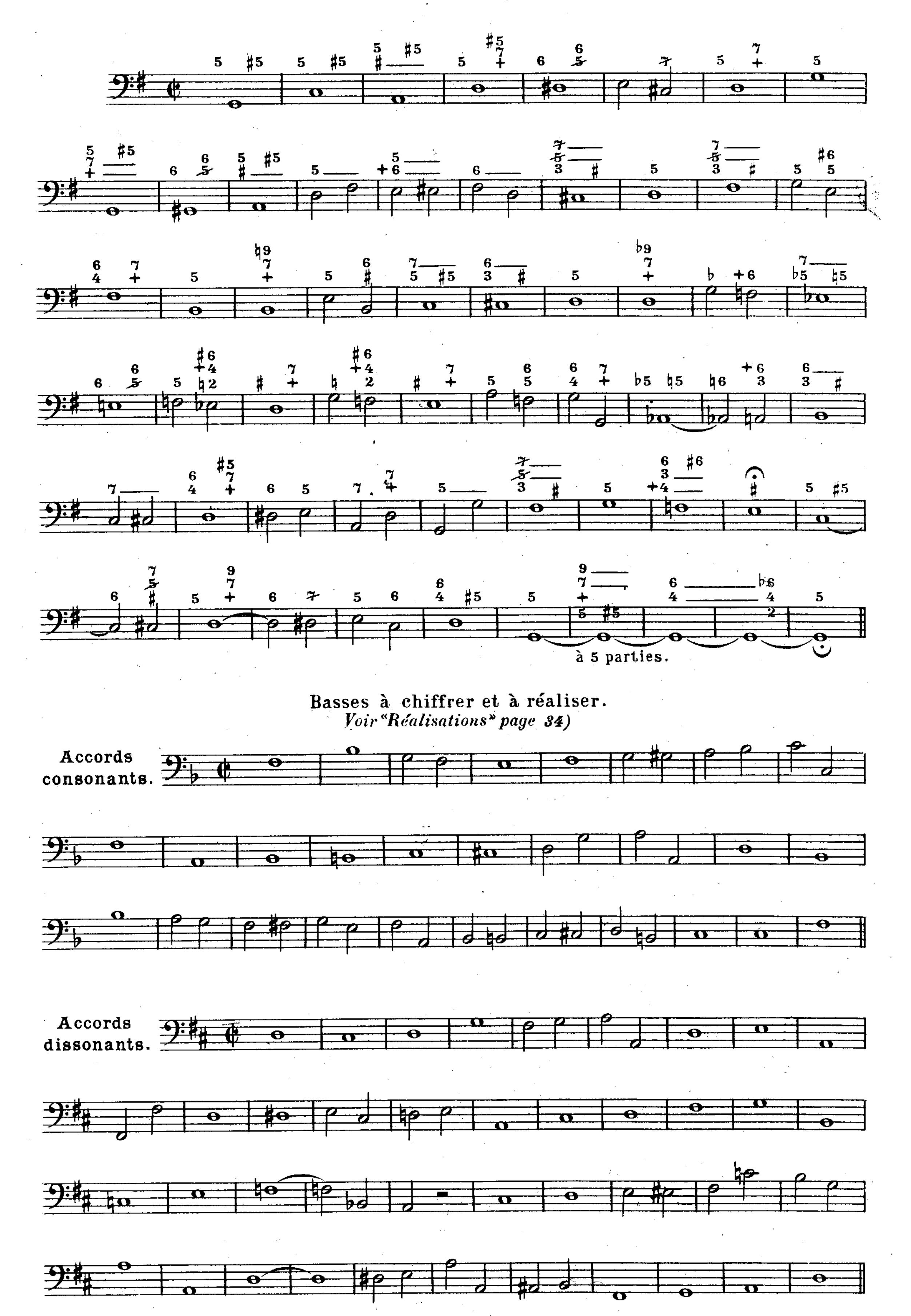
Ces marches sont les plus usitées, mais beaucoup d'autres peuvent être pratiquées.

Basse chiffrée à réaliser.

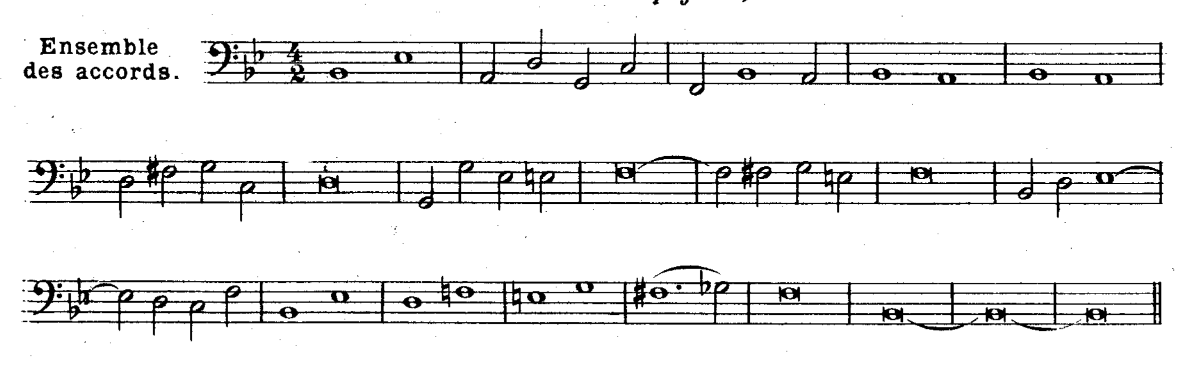
(Voir "Réalisations" page 33)

Basses à chiffrer et à réaliser.

(Voir "Réalisations" page 34)



(Voir "Réalisations" page 35)



Chants donnés à réaliser

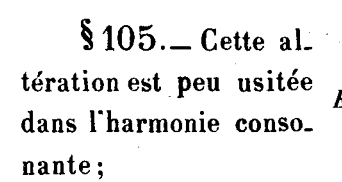
(Voir "Réalisations" pages 85 et 86)

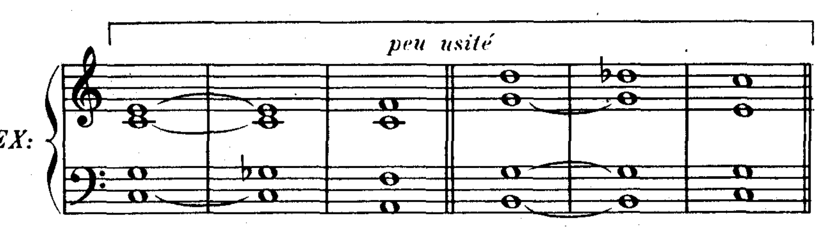
Nº 1

Nº 2

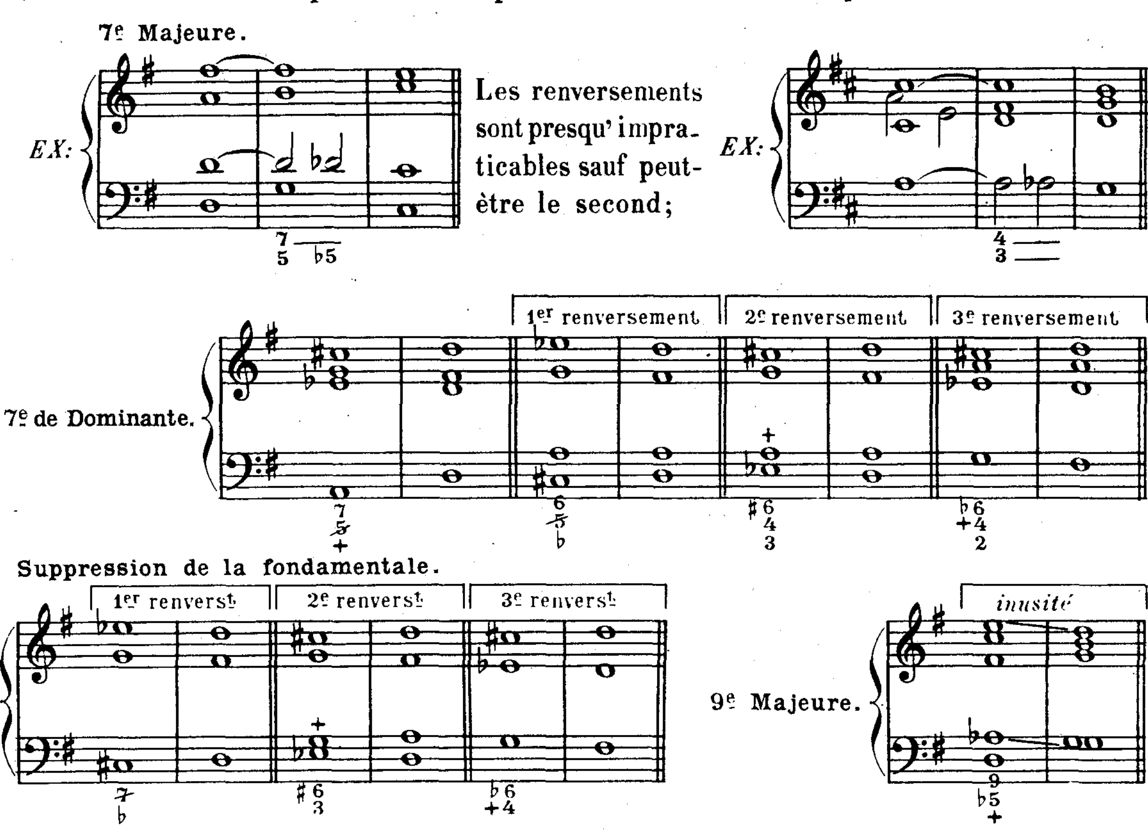
Nº 3

ALTÉRATION DESCENDANTE
DE LA QUINTE

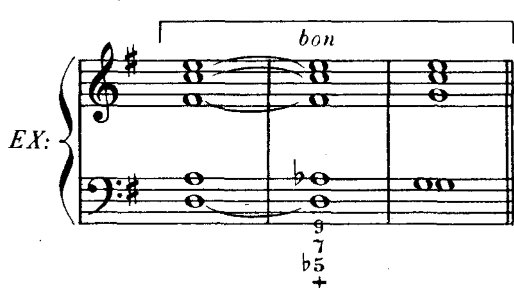

§ 105. — Cette altération est peu usitée dans l'harmonie consonante;

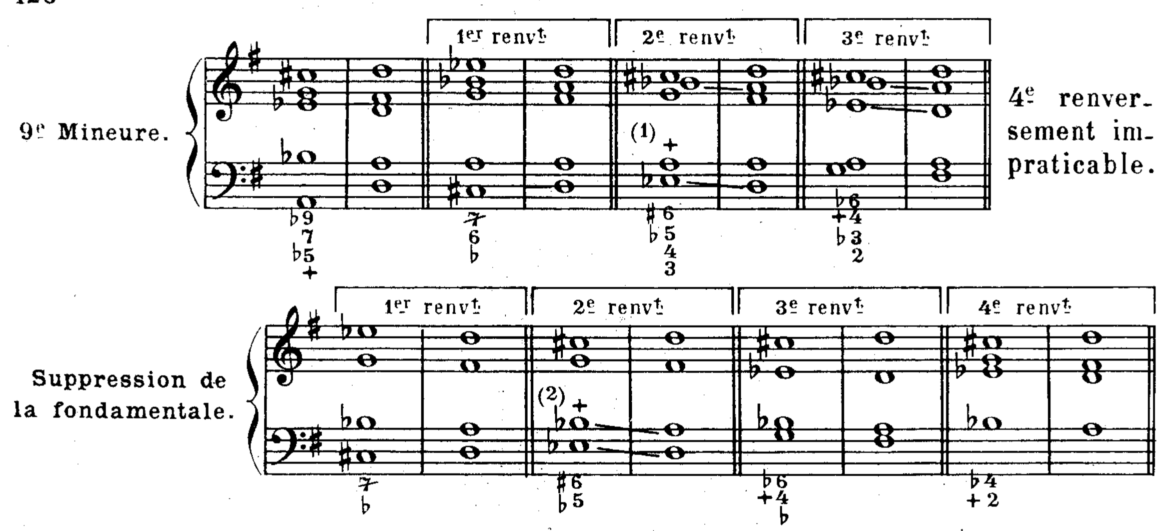


Elle a surtout son application dans les accords dissonants ayant pour fondamentale la dominante, et principalement dans le second renversement *dit de 6te augmentée*, (voir § 101 et 102) lequel sera marqué d'une + dans les exemples suivants;



Employée ainsi, cette altération est inusitée, les 5tes qui en résultent étant d'une grande dureté. — Les renversements sont pour ainsi dire inusités également pour la même raison. Au contraire, la version suivante est très bonne;





§ 106. — L'altération descendante appliquée aux accords de 7e de dominante et de 9e mineure, avec ou sans fondamentale, se pratique très souvent sans être précédée de la même note non altérée.
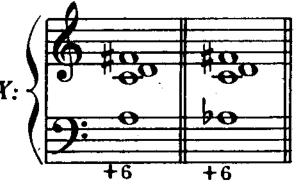
EXERCICES

Faire un tableau aussi complet que possible de résolutions d'altérations descendantes en s'inspirant des quelques exemples suivants, qui pourront servir de guides;

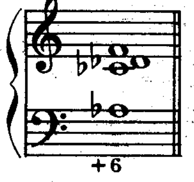
§ 107. — Pour éviter toute confusion dans le chiffrage du deuxième renversement des accords dissonants, il est préférable, lorsque l'altération est à la basse, de remplacer la petite croix (+) par un signe altératif indiquant exactement l'intervalle de 6te augmentée.

Il n'est en effet ni logique ni clair de chiffrer indistinctement par +6 les accords suivants qui se composent d'intervalles absolument différents;

EX:

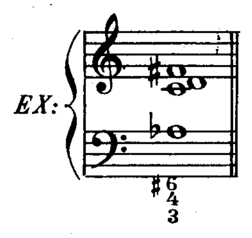


Car ce chiffrage, appliqué au premier de ces exemples représente bien les notes écrites tandis qu'appliqué au second, il devrait représenter;
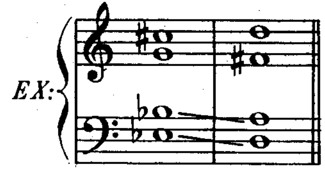


On voit donc que pour éviter la confusion, il faut chiffrer cet accord altéré par ♯6 4 3 et non par +6 ;

EX:



N.B. — A propos des deux quintes signalées plus haut;

EX:



répétons qu'elles sont généralement tolérées, même à l'école, et que la meilleure manière de les employer est de les placer, comme ici, dans les deux parties graves.

---

(1) On remarquera que les 5tes produites ici par le deuxième renversement ne sont pas dures. On peut les pratiquer avec prudence.

(2) Ces deux quintes, très douces, sont généralement usitées, en évitant toutefois d'y faire participer la partie supérieure.

Observations complémentaires concernant le second renversement, c'est-à-dire les accords de 6te augmentée

§ 108. — Consulter ce que nous avons dit aux § 101 et 102, en se rappelant que le plus souvent l'accord altéré est emprunté *à la dominante de la dominante du ton établi.* Ajoutons que dans l'accord de 6te augmentée contenant une 4te, cette 4te n'a pas besoin d'être préparée, puisque l'altération lui ôte son caractère de 4te juste;

EX: ♯6 4 3 Domin. Domin.

Remarquer en outre qu'ici il n'y a pas de modulation, tandis qu'en supprimant l'altération, on peut supposer qu'on entre dans une tonalité nouvelle;

EX: +6 Toniq. +6 Toniq.

§ 108bis. — Il ne faut pas considérer comme absolue la première partie du § précédent, et bien que, *le plus souvent*, l'accord de 6te augmentée ait l'effet indiqué ici, on rencontre pourtant chez les meilleurs auteurs des exemples assez nombreux où ces accords sont employés sans être empruntés à un autre ton;

EX: ♮6 4 3 7 3

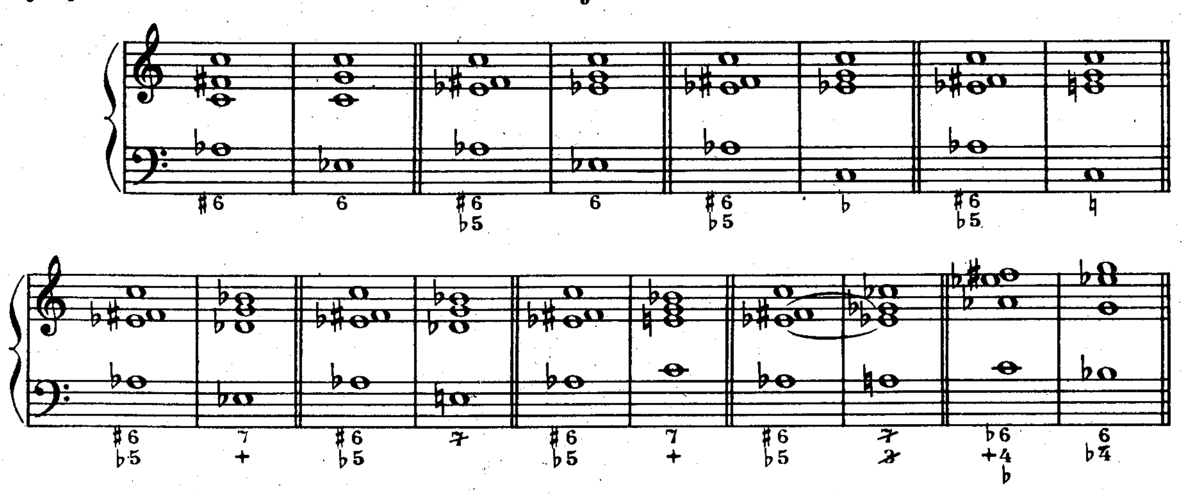
N. B. — Après tout ce qui vient d'être dit, il peut paraître inutile de répéter encore (nous le faisons cependant pour mieux fixer l'esprit de l'élève sur ce point important), que l'altération descendante de la 5te affecte de préférence le deuxième renversement des accords de 7e de dominante et de 9e mineure avec ou sans fondamentale; que l'altération est, dans ce cas, toujours à la basse, cette basse *étant accidentée ou non.*

Pourtant il convient de noter que dans nombre d'œuvres des plus grands maitres, on voit appliquée très heureusement cette altération à d'autres états qu'à celui de 6te augmentée.

l'intervalle de 3^{ce} diminuée est ici très doux.

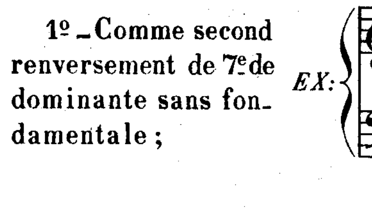
EX:
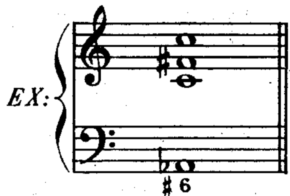
§ 109. — Comme complément des résolutions de l'accord de 6te augmentée déjà présentées aux § 102 et 106, nous ajoutons les suivantes:



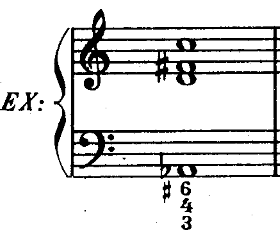
L'exemple suivant montre l'accord de 6te augmentée sous ses trois aspects différents;

1° — Comme second renversement de 7e de dominante sans fondamentale;
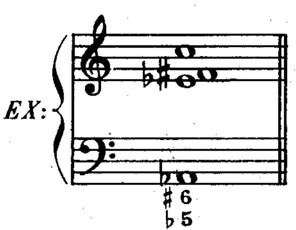




2° — Comme second renversement de 7e de dominante avec fondamentale;

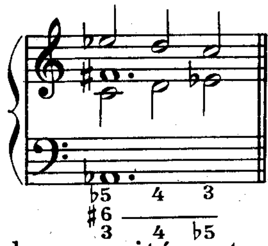


3° — Comme second renversement de 9e mineure sans fondamentale;



Ces trois versions sont très usitées, notamment la première et la troisième.

§ 109bis — L'exemple suivant nous montre une sorte d'échange entre deux accords de 6te augmentée avec 5te. — L'accord du milieu se présente comme second renversement altéré de l'accord parfait; cet exemple, très usité, devrait se chiffrer ainsi:



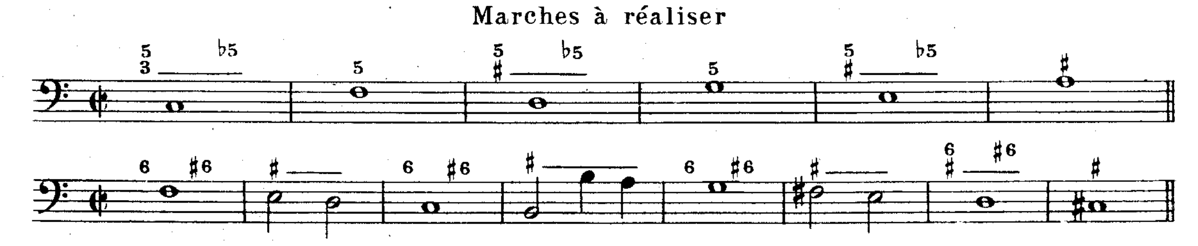
REMARQUE — On a dû observer déjà la similitude complète de sonorité entre l'accord de 6te augmentée avec 5te, et l'accord de 7e dominante; on peut entrevoir dès à présent le parti qu'il est possible de tirer de cette similitude. Les bons compositeurs en usent, les médiocres et les mauvais en abusent, ainsi qu'ils font de l'accord de 7e diminuée et d'autres agrégations faciles à employer. Ne les imitons pas.

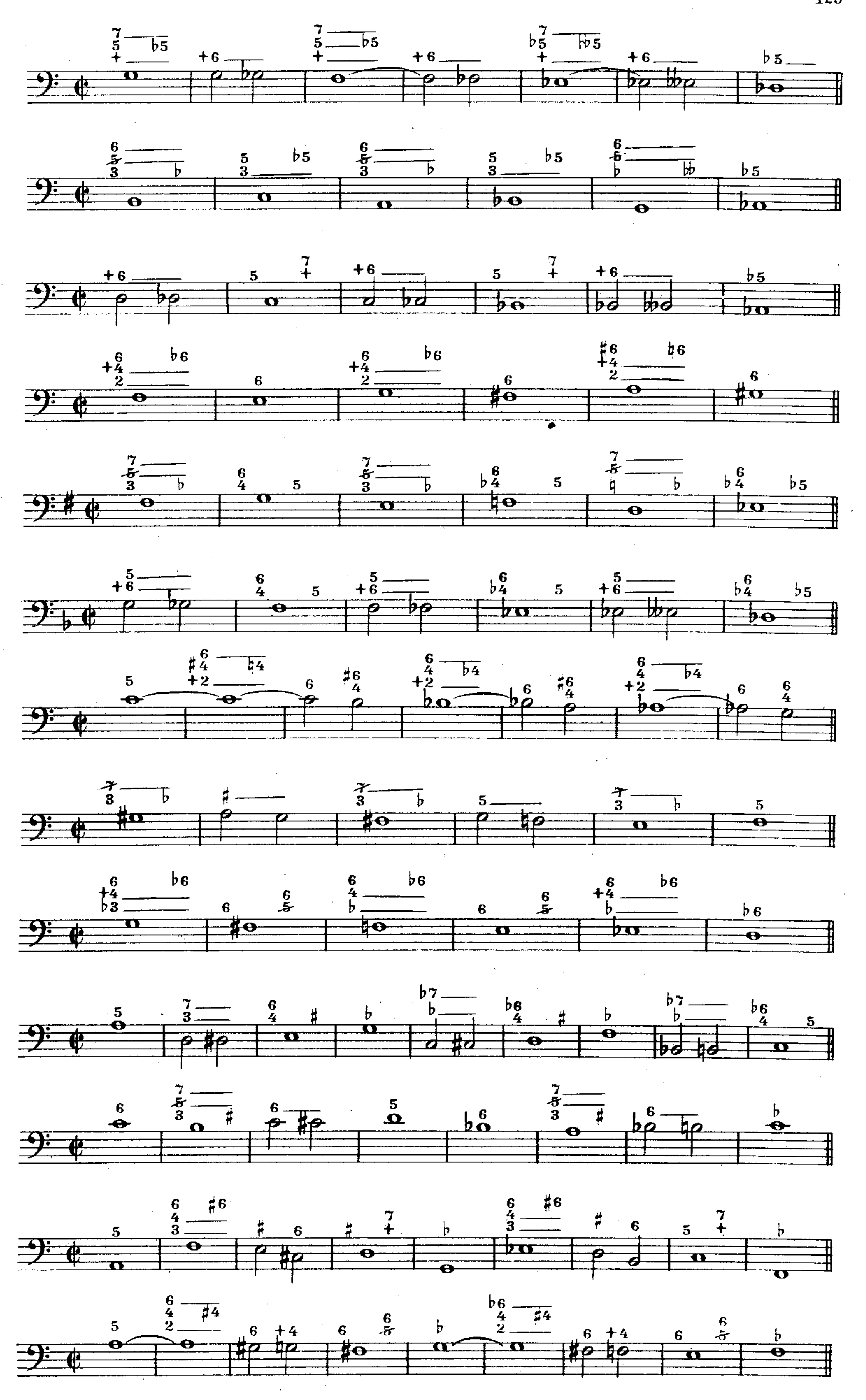
Après la Remarque précédente faire les exercices suivants:

EXERCICES

ALTÉRATION DESCENDANTE

Marches à réaliser





ALTÉRATION ASCENDANTE ET DESCENDANTE

Basses chiffrées à réaliser *(Voir "Réalisations" pages 35, 36 et 37)*
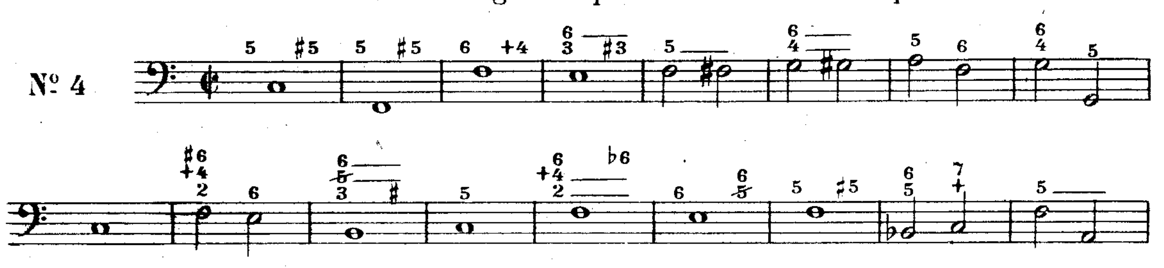
Nº 1

Nº 2

Nº 3

N.B. — La Basse suivante renferme une grande partie des altérations praticables.

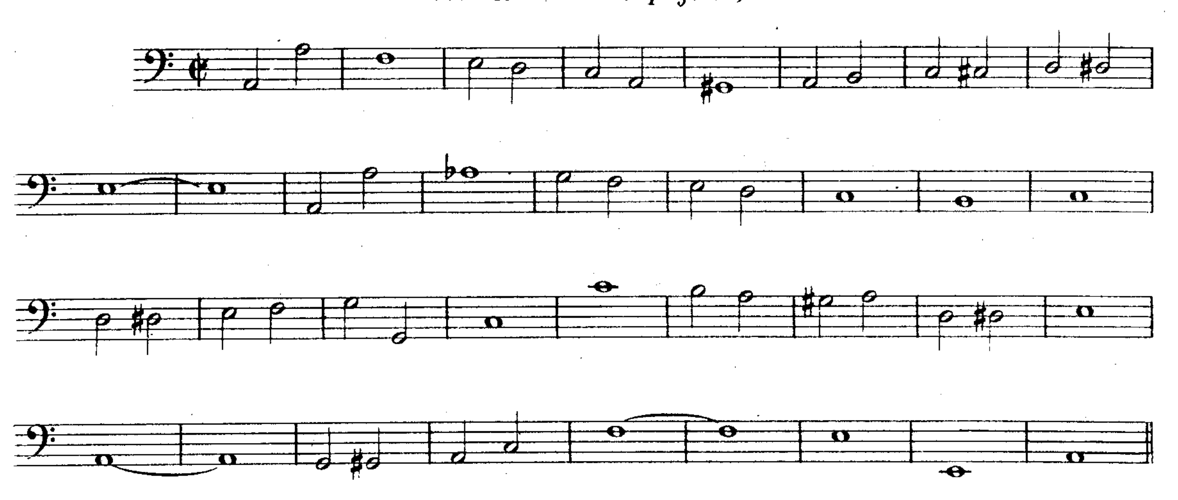
Nº 4



ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS
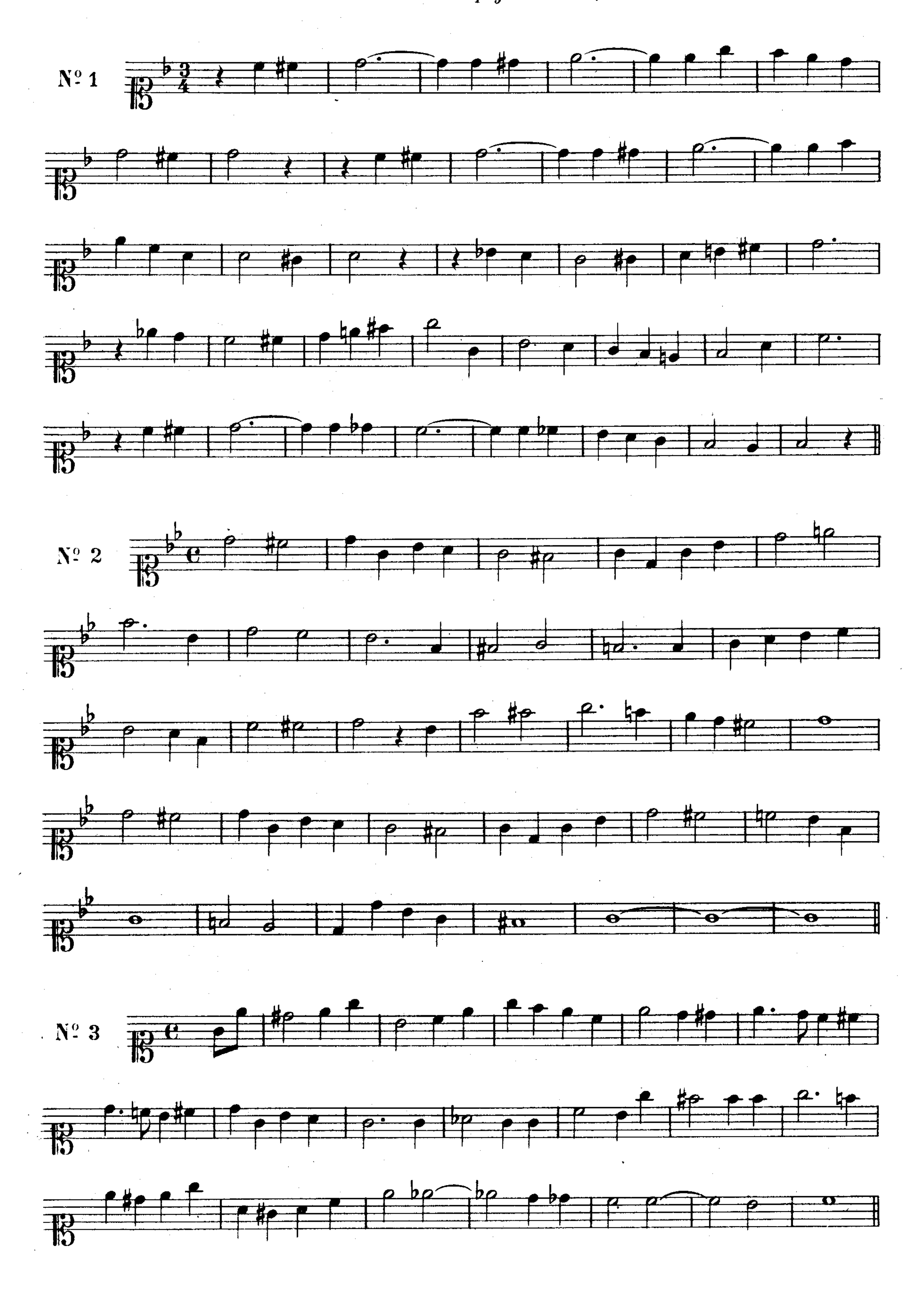
Basse donnée à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 38)



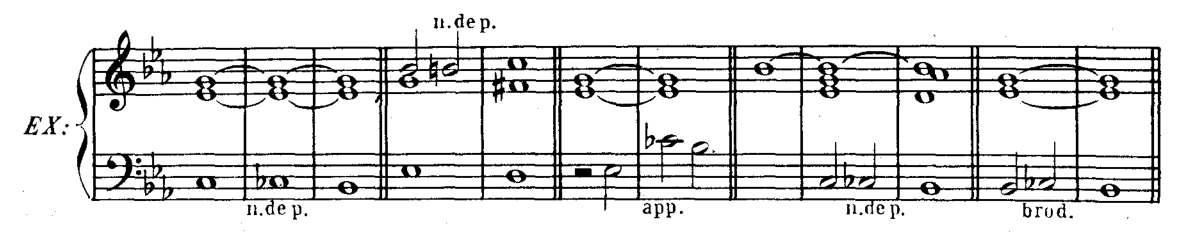
CHANTS DONNÉS À RÉALISER

(Voir "Réalisations" pages 86 et 87)
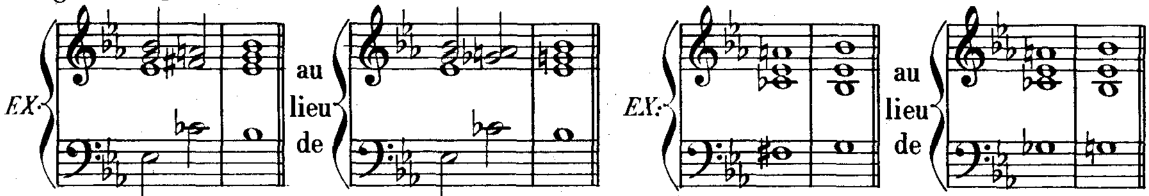


Quelques réflexions sur certaines notes altérées, ou plutôt accidentées, d'où peuvent résulter des *équivoques* avec des *accords altérés*.

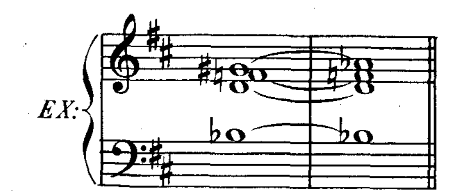
§ 110.— 1º — Nous n'avons pas encore parlé des notes étrangères à l'harmonie. Mais ici nous sommes obligés d'y faire allusion par anticipation. — Parmi elles figurent les ***notes de passage,*** les ***appoggiatures*** et les ***broderies.*** — Il est beaucoup de cas où des accords qui semblent altérés, doivent s'analyser préférablement comme appartenant à la catégorie des accords à notes étrangères. Tels sont les cas suivants;



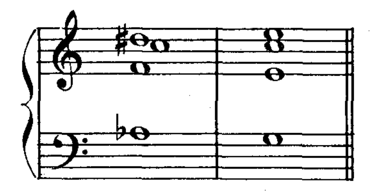
2º — De même aussi l'accord de 6te augmentée avec 5te peut être écrit d'une façon irrégulière pour la facilité de l'exécution;



3º — Et, en faisant subir à la 6te augmentée un changement enharmonique, on transforme l'accord en celui de 7e de dominante;

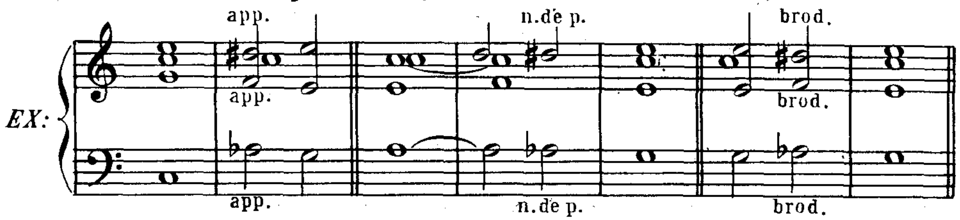


4º — D'autre part, on doit faire remarquer que des passages tels que;



ne peuvent être analysés selon la définition des accords altérés, ni former une équivoque admissible.

5º — Des exemples semblables ou analogues au précédent sont fort rares. En tout cas, ils peuvent toujours être analysés selon les principes relatifs aux appoggiatures, notes de passage ou broderies, ainsi que nous le verrons plus tard. Pour le moment, nous ne pouvons qu'en faire la constatation;



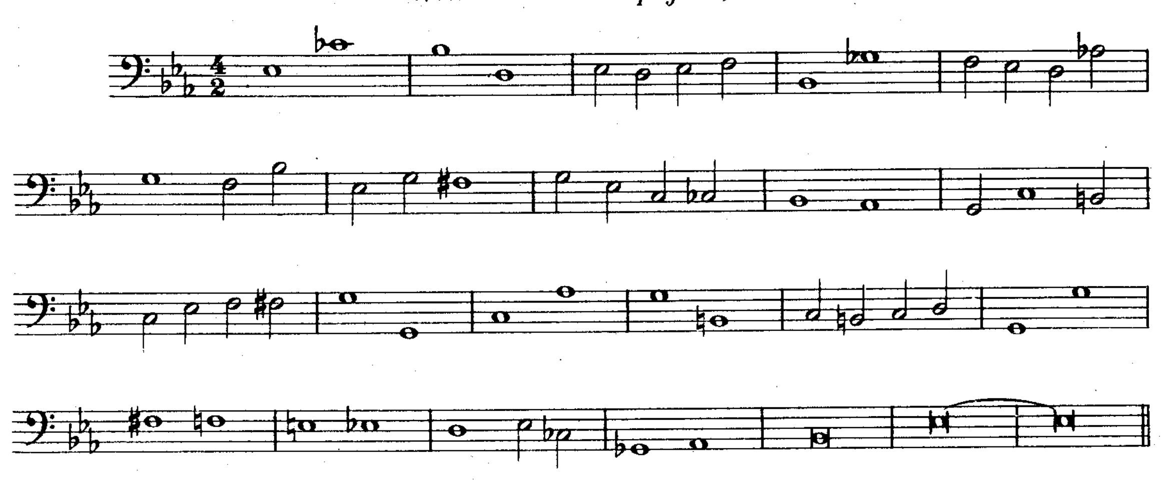
REMARQUE— Comme conclusion, observons que toute *agrégation de notes* formant, par sa sonorité, équivoque avec un *accord quelconque,* peut être prise pour celui-ci, qu'il soit ou non altéré. — Dans l'application, cette *transformation* peut donner lieu aux enchaînements les plus imprévus et quelquefois les plus heureux. — C'est un moyen, non un but. — C'est dire qu'il ne faut pas faire abus de ces sortes d'équivoques et qu'elles doivent être employées avec beaucoup de goût et de tact. — L'expérience, unie à d'heureuses dispositions naturelles, amène ordinairement ce résultat.

EXERCICES

ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS
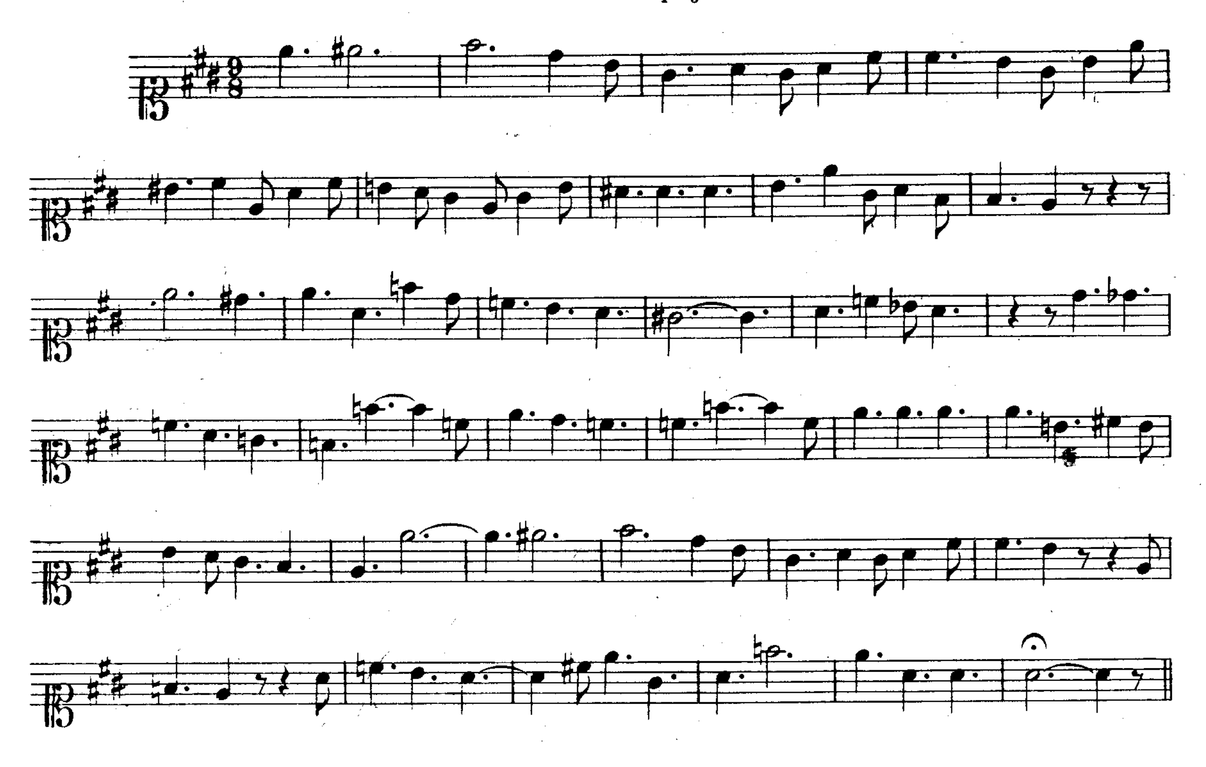
Basse à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 38)



Chant donné à réaliser

(Voir "Réalisations" page 88)
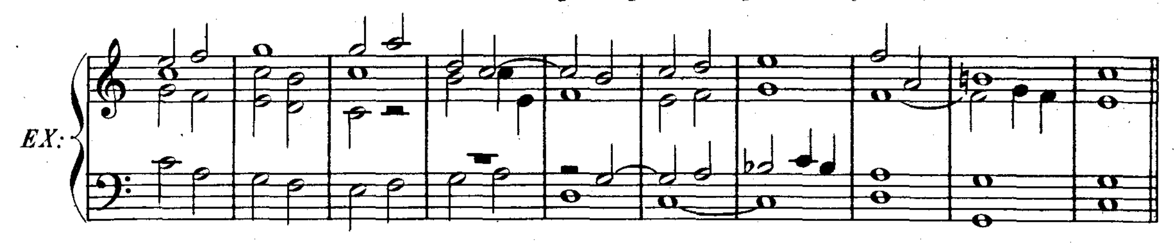


Observations supplémentaires concernant la réalisation en général

§ 111.— 1º— Rappelons ce que nous avons dit au N. B. du § 61, sur l'emploi de l'intervalle mélodique de 6te majeure, qui peut quelquefois se pratiquer heureusement. Le goût de l'élève doit ici se montrer.
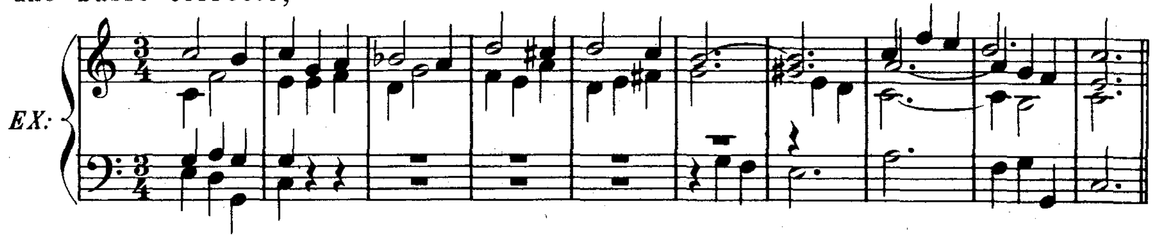
2º— Rappelons aussi (voir N.B. du § 88bis), qu'on peut, *toujours dans un intérêt mélodique,* mettre momentanément, entre deux parties voisines, une distance *plus grande* que l'8ve.

3º— Bien que la réalisation des leçons d'harmonie se fasse ordinairement à quatre, ou au moins à trois parties, il n'est pas indispensable, que ces parties soient toujours complètes.— *Au contraire,* de courts silences, habilement ménagés, à l'une ou à l'autre des parties, peuvent être d'un excellent effet, empêchent la lourdeur de la réalisation et la rendent souvent plus pure et plus élégante;
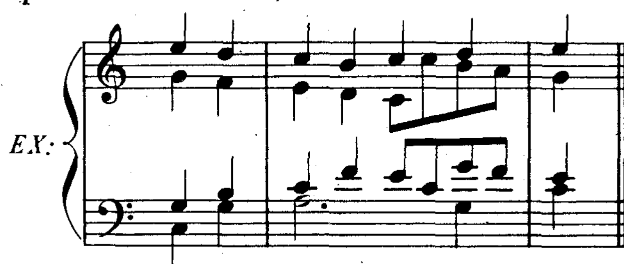


Au cours de nos leçons réalisées, on a déjà pu remarquer l'emploi de quelques silences rentrant dans la catégorie de ceux dont il est question ici.

4º— Une réalisation à deux parties de courte durée donne souvent aussi de l'élégance à certains passages. Dans ce cas, la partie inférieure doit former une basse correcte;



5º— Les réalisations à plus de quatre parties relèvent surtout du Contrepoint. —Nous ne nous en occuperons pas ici. — Cependant celles à cinq parties sont quelquefois usitées dans les études d'harmonie.

6º— Les croisements, défendus en principe jusqu'ici, peuvent dans un intérêt mélodique, et à mesure que l'élève acquiert de la maîtrise dans le maniement des parties, être pratiqués avec sobriété;



QUATRIÈME PARTIE
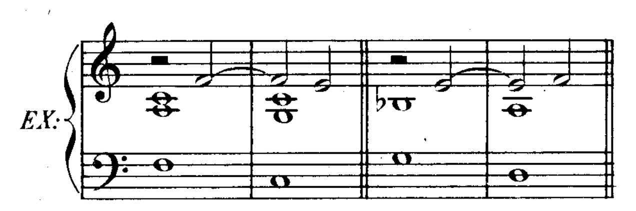
RETARDS. PÉDALES.

NOTES NE FAISANT PAS PARTIE CONSTITUTIVE DES ACCORDS

CHAPITRE PREMIER

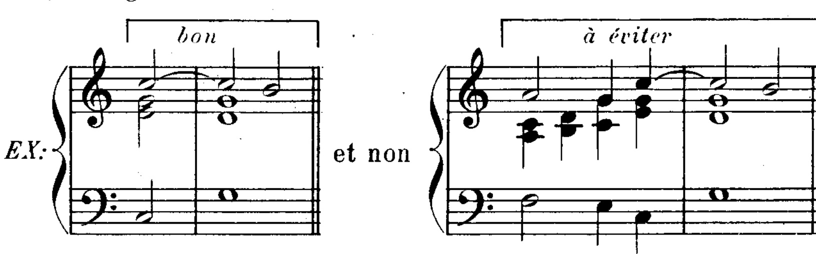
RETARDS

§ 112.— Le retard ou suspension (1) est la prolongation d'une note d'un accord sur l'accord suivant. Cette note prolongée ne doit faire sa résolution que par mouvement *conjoint* ascendant ou descendant.
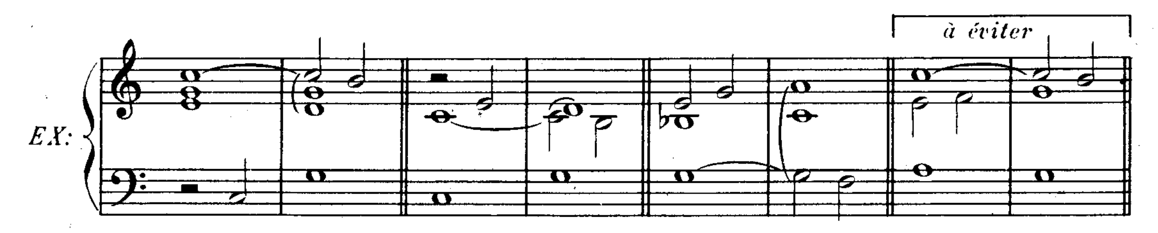


Les principes généraux qui régissent le retard sont les suivants:

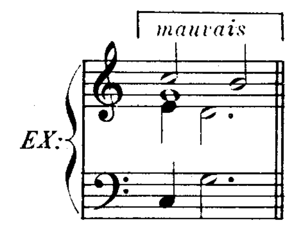
1º— La préparation ne doit pas être d'une valeur plus courte que le retard lui-même;



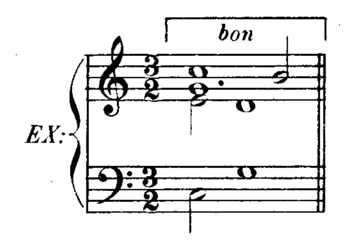
2º— Le retard, pour avoir tout son effet, doit se trouver en rapport de 2de, 7e ou 9e, avec une des notes de l'accord. Sinon l'impression qui en résulte est vague et plate;



3º— Le retard ne doit pas accuser un temps faible ni la partie faible d'un temps;
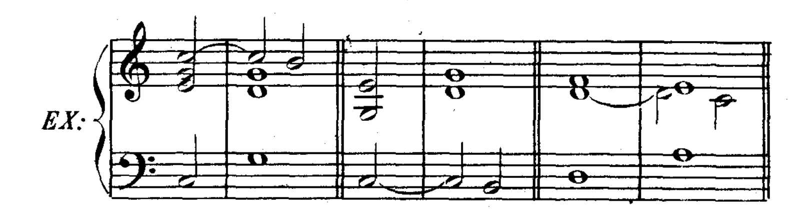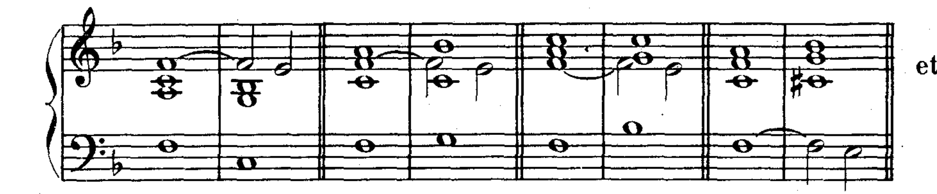


N. B.— Dans les mesures à 3 temps le second peut être considéré comme fort;



(1) Ces deux expressions ayant le même sens, il est indifférent de faire usage de l'une et de l'autre; toutefois, le mot retard étant plus généralement employé dans le langage usuel de la musique et des musiciens, c'est celui dont nous nous servirons.
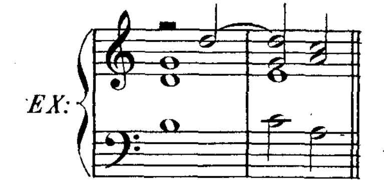
4º_ Le retard peut être placé dans toutes les parties indistinctement, et usité avec tous les accords et leurs renversements;





etc.... Quelques restrictions seront indiquées plus tard.

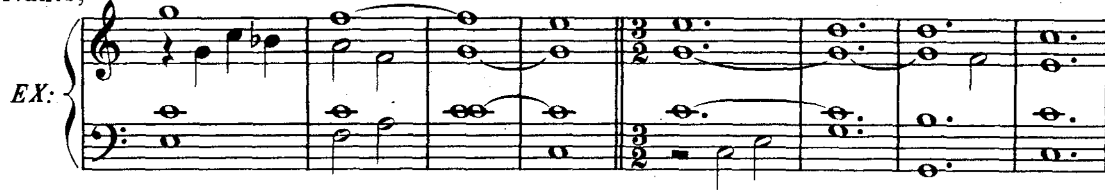
5º_ Le retard peut se résoudre sur un autre accord;
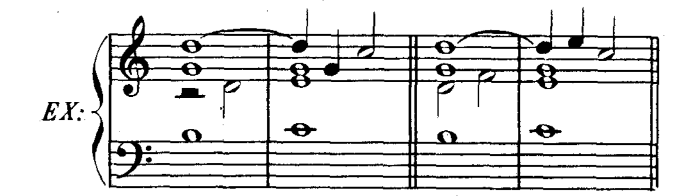


6º_ La durée d'un retard est soumise au goût, ainsi qu'au caractère et au mouvement du morceau.

7º_ Le retard supérieur étant presqu'exclusivement usité, on peut_pour simplifier la théorie_dire en principe que: toute note devant descendre d'un ton ou d'un demi-ton diatonique sur l'accord suivant peut être retardée sur cet accord.
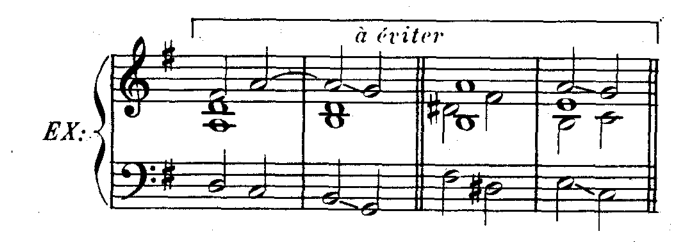
8º_ Ainsi qu'en témoignent tous les exemples précédents, on peut constater que la résolution a lieu généralement sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, à moins que le retard n'ait une très longue durée comme dans les exemples suivants;



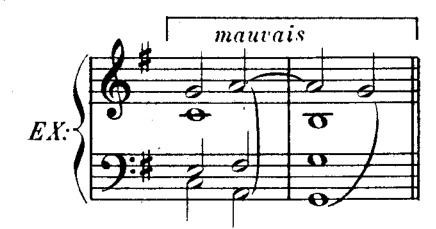
9º_ Comme on l'a vu pour les dissonances, (voir § 81) une note retardée peut, pendant la durée de l'accord, être quittée pour une autre note intégrante avant de se résoudre;



10º_ Aucune 8ve directe, aucune 5te directe ne doivent résulter de la résolution d'un retard;
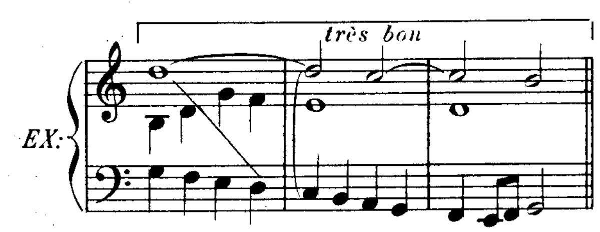


11º _ Il faut éviter qu'en supprimant le le retard la réalisation soit fautive;
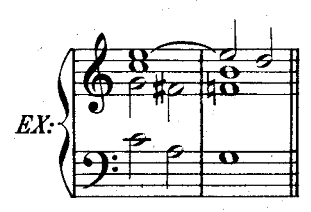


Cependant on trouve dans J. S. Bach plusieurs exemples analogues au suivant qui paraissent en contradiction avec ce principe.
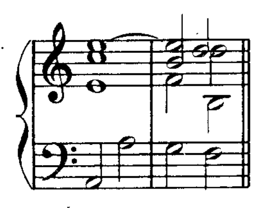
Cette contradiction n'est qu'apparente, la résolution du retard ayant lieu sur un autre accord. En outre, la basse procédant par degrés conjoints avec notes de passage, l'enchaînement devient extrêmement doux;



En ce qui concerne les 5tes, les réalisations comme la suivante sont très musicales et peuvent être employées sans hésitation;

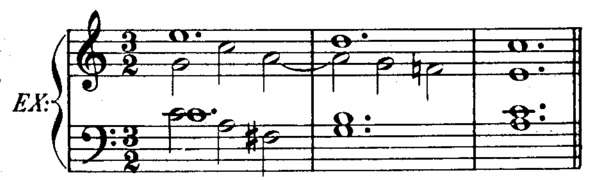


Il suffirait du reste de déplacer la note qui forme les 5tes au moment où elles doivent se produire pour écarter tout scrupule,
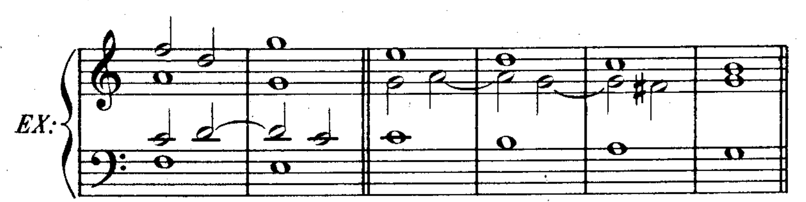


Des passages comme les précédents sont donc très praticables.
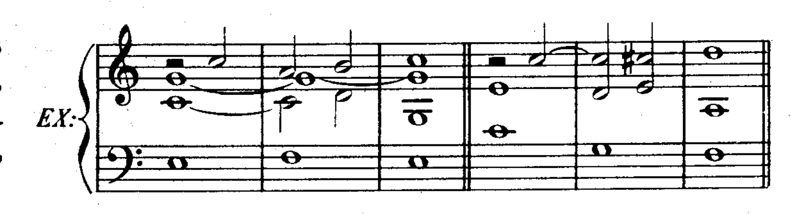
12º _ Les 5tes retardées suivantes sont également admissibles;



Plus admissibles encore sont celles qui se produisent sur un accord de 6te;



13º _ La règle qui régit les dissonances est applicable ici, c'est-à-dire que la note de préparation peut rester en place, ou changer chromatiquement;



14º _ Il se voit assez fréquemment que plusieurs notes d'un accord soient retardées à la fois.

Quant au chiffrage, il doit indiquer les notes essentielles, et, lorsque cela est nécessaire, la position de ces notes. _ On ne peut donner sur ce point des règles absolues, cependant les indications suivantes fixeront quelques points de détail:

Par exemple, lorsque le chiffre 7 est suivi de 6, il représente généralement le retard et non l'accord de 7e. _ Plus tard nous verrons dans quelles conditions ce même chiffrage représente l'accord de 7e. _ Jusque là le chiffre 7 *suivi de 6,* ne représentera que le retard.

En outre, on n'oubliera pas que le chiffrage $\substack{4\\2}$ représente le retard de la fondamentale à la basse, et non l'accord de 2de, lequel doit se chiffrer par 2, $\substack{6\\2}$ ou $\substack{6\\4\\2}$, selon que des signes accidentels sont ou non nécessaires.

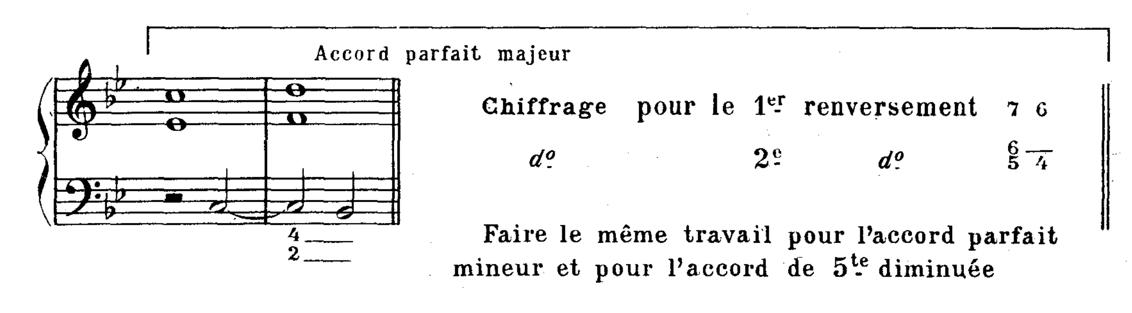
RETARDS SUPÉRIEURS

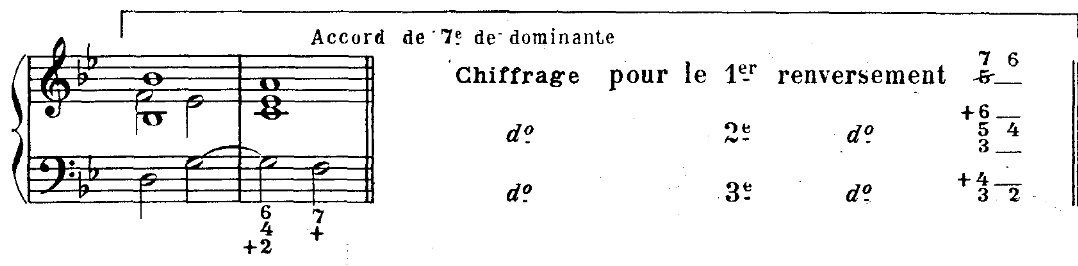
§113. — Le *retard supérieur,* presqu'exclusivement pratiqué à l'école, introduit dans l'harmonie une grande richesse et une grande variété. Il est applicable à tous les accords, et offre souvent une analogie avec certaines agrégations que nous avons déjà vues et analysées précédemment comme dissonances.

Au point où en est arrivé l'élève studieux et attentif, nous considérons comme inutile de lui mettre sous les yeux toutes les combinaisons *réalisées.* — Nous le ferons seulement pour *l'accord fondamental,* lui indiquant le chiffrage des renversements et lui laissant le soin des réalisations. Ce sera pour lui un excellent travail de recherches et d'applications. — A son gré, il pourra en écrire quelques uns à trois parties, lorsque, sous cette forme, il les jugera suffisamment complets.

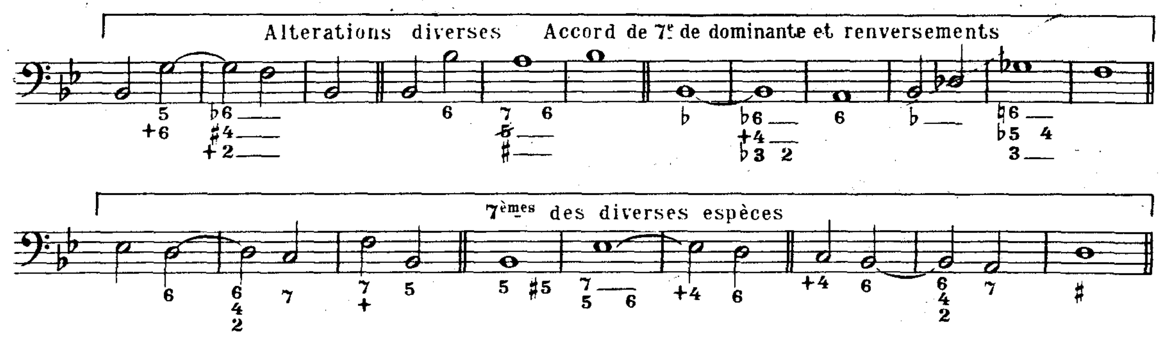
FONDAMENTALE RETARDÉE

EXERCICES

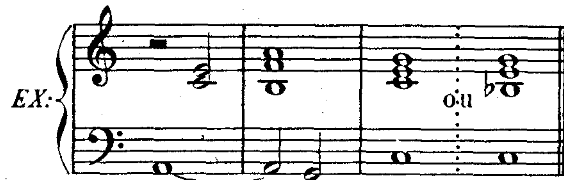








Le retard de la fondamentale dans l'accord de 9e ne pourrait guère, il nous semble, recevoir que l'application suivante, et à l'état fondamental;

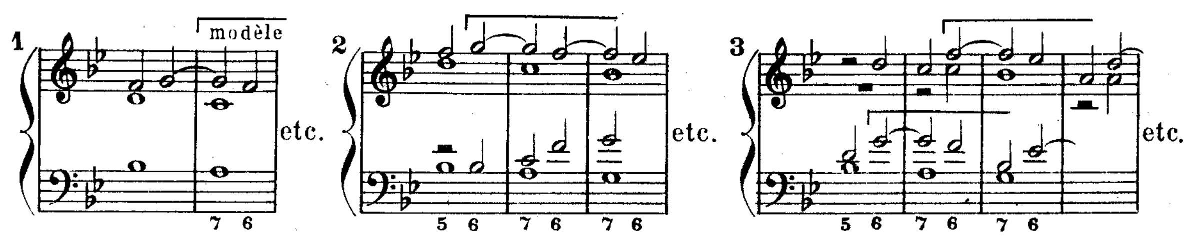


§ 113bis. — Le retard chiffré 7 6 est très usité. — Pour les exercices suivants, nous donnerons le début de chaque marche que l'élève continuera et dont il fera la terminaison.

N. B. — La plupart des Marches faites avec des accords à retards donnent lieu à des *imitations* entre les parties. — Ces imitations sont le plus souvent régulières par les intervalles; quelquefois aussi ce ne sont que des imitations de *dessin* et de *mouvement.* L'intérêt qui résulte de ces divers artifices permet *d'atténuer* la rigueur de certaines règles. — Plus loin on verra plusieurs exemples d'unissons dont quelques-uns sont produits par mouvement direct. — La symétrie dans les marches doit continuer jusqu'au début de la dernière reproduction du modèle.

MARCHES À RÉALISER

Continuer la réalisation d'après le début et faire la terminaison.

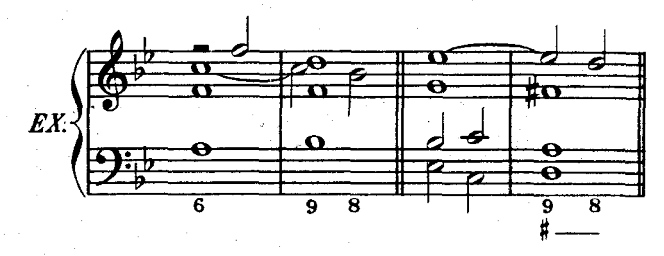


Dans cette dernière marche, *en imitations,* afin d'éviter l'unisson par mouvement direct entre les deux parties supérieures, il est plus élégant de mettre, comme nous le montrons ici, une demi-pause au Contralto.
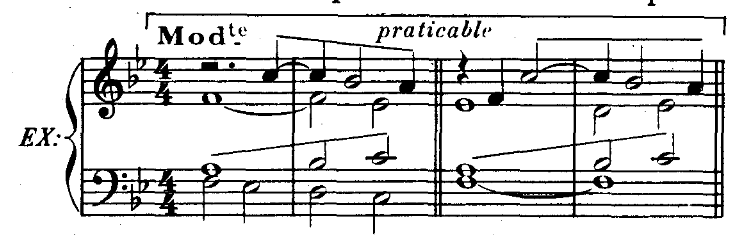
Écrire le N° 8 à cinq parties et le N° 9 à trois parties.

RETARD DE L'8^{ve} DE LA FONDAMENTALE

§ 114. — 1° — On peut retarder la fondamentale et la faire entendre en même temps non retardée dans une partie inférieure, mais *à distance de 9e au moins;*

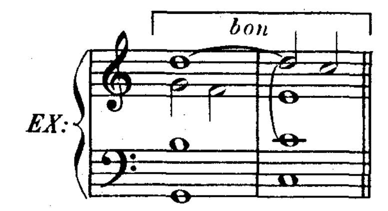


2° — Ce retard est toujours excellent lorsque la fondamentale est à la basse comme dans les deux exemples précédents. Mais on doit éviter de faire entendre *dans une partie intermédiaire* une note quelconque *pendant qu'une partie supérieure fait entendre le retard de cette même note,* à moins que l'intervalle de 9e qui en résulte ne soit séparé par une partie intermédiaire, que les deux parties ne procèdent (par mouvement contraire et par degrés conjoints, et avec des valeurs relativement courtes;
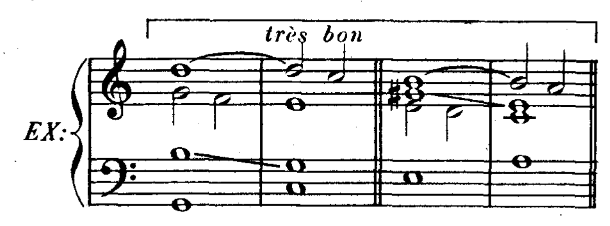


3° — Cette manière de réaliser n'est pourtant *pas admise,* jusqu'à présent, dans les concours du Conservatoire de Paris. L'effet n'en étant pas dur, on pourrait, il nous semble, être un peu moins rigoureux, et en tolérer l'emploi dans ces conditions.
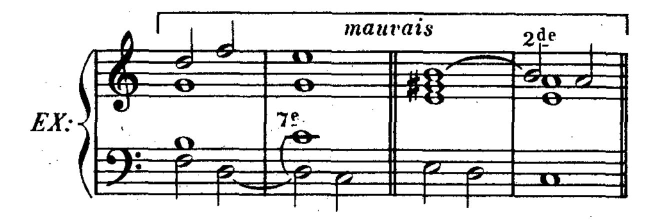
4° — Cette agrégation peut se pratiquer sans restriction, si la note grave de l'intervalle de 9e faite par le ténor, n'est elle même qu'une doublure de la basse;
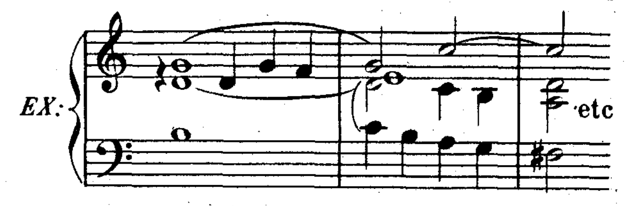


Néanmoins, les réalisations suivantes, où la sensible descend d'une 3ce *ainsi que cela peut se faire toutes les fois qu'il y a retard de l'8ve de la fondamentale,* sont plus riches, et, partant, préférables;
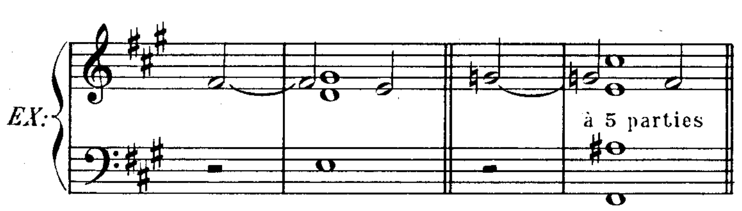


§ 114bis. — En conformité de tout ce qui précède, on doit proscrire les réalisations comme celles-ci;
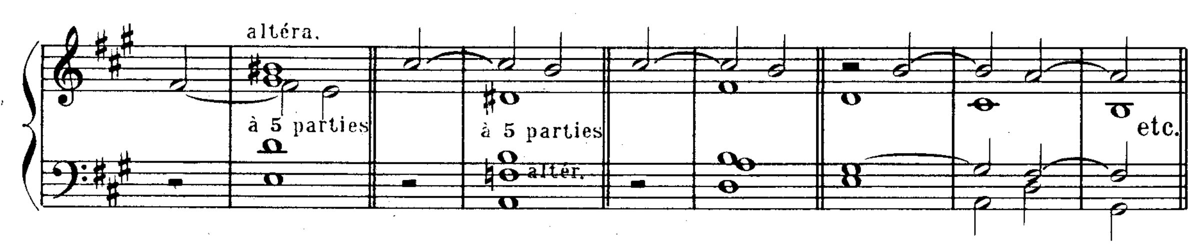


Et à propos de ce dernier exemple, nous ferons pourtant remarquer qu'on trouve souvent dans J. S. BACH le rapprochement de la 9e et de la fondamentale en intervalle de 2de, mais seulement *entre le ténor et la basse,* avec résolution sur un autre accord, la basse procédant par *degrés conjoints* avec *notes de passage;*



§ 114ter. — Pour simplifier la terminologie, on désigne presque toujours ce retard par: *retard de 9e*. Il est applicable à presque tous les accords dissonants. Voici quelques exemples:





En général, le retard de 9e est extrêmement usité dans tous les styles (mais surtout dans le scolastique), et avec tous les accords. Il est d'un fréquent usage dans les marches.

EXERCICES

RETARD DE L'8ve DE LA FONDAMENTALE

MARCHES À RÉALISER

Comme pour les marches du § 113bis, continuer la réalisation d'après le début et faire la terminaison;

1 etc.

2 etc.

2bis etc.

2ter etc.

3 etc.

4 etc.

5 etc.

6 etc.

7 etc.

8 etc.

9 etc.

Réaliser le N° 7 à 5 parties.

RETARD DE LA TIERCE

§ 115. — Ce retard est d'une application facile et fréquente avec tous les accords, principalement ceux de l'harmonie consonante.

Pour les exercices, nous donnerons un modèle de chaque espèce, généralement à l'état fondamental, laissant à l'élève le soin de trouver et d'écrire les combinaisons praticables avec les renversements. — Ce sera pour lui un excellent exercice, surtout dirigé par le maître.



Accord parfait majeur

Chiffrage:
1er renversement 5/2
2e d° 7/4 6

Accord parfait mineur

Chiffrage: le même que pour l'accord parfait majeur.

Accord de 5te diminuée

Chiffrage: le même que pour les deux accords précédents.

Accord de 7e de dominante

Chiffrage:
1er renversement 5/4/2 6/5
2e d° 7/4/3 +6
3e d° 6/5/2 +4

Le même, sans fondamentale

Chiffrage des deux autres renversements 7/3 +6 ; 6/5 +4

Le même, avec altération ascendante de la 5te

Écrire seulement le premier renversement avec le chiffrage ♯2/5/4, les autres étant très peu usités.

Le même, avec altération descendante de la 5te — modèle — à réaliser — *peu usité*

Écrire les mêmes sans fondamentale.

Continuer les deux marches suivantes, puis réaliser les enchaînements qui suivent avec le chiffrage, le nombre des parties indiquées, et la résolution.

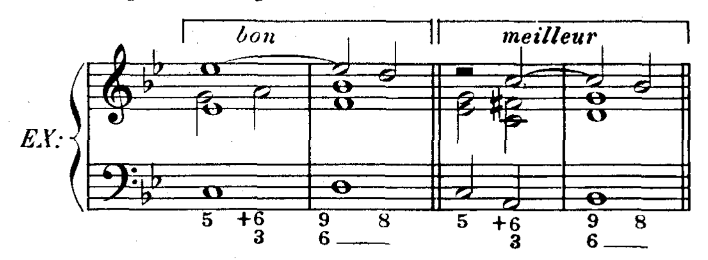
etc.

etc.
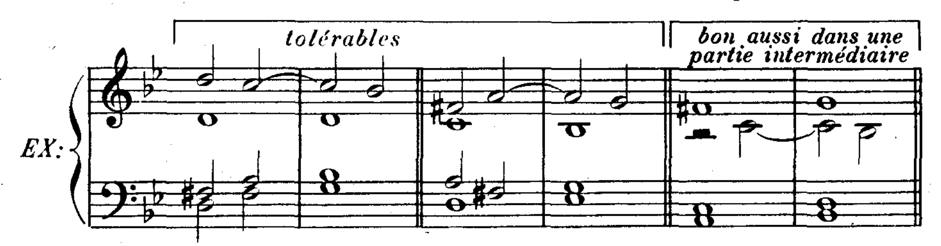
à 5 parties — à 4 parties

à 5 parties — à 4 parties

§ 115bis. — Ce qui a été dit au § 114 est applicable ici, surtout lorsque les deux notes sont à distance de 9e au *moins* (9e majeure de préférence) et qu'une de ces deux notes forme la partie supérieure;



Les dispositions suivantes sont même tolérables, mais toujours à distance de 9e.



Toutes autres dispositions doivent être évitées dans le style scolastique.

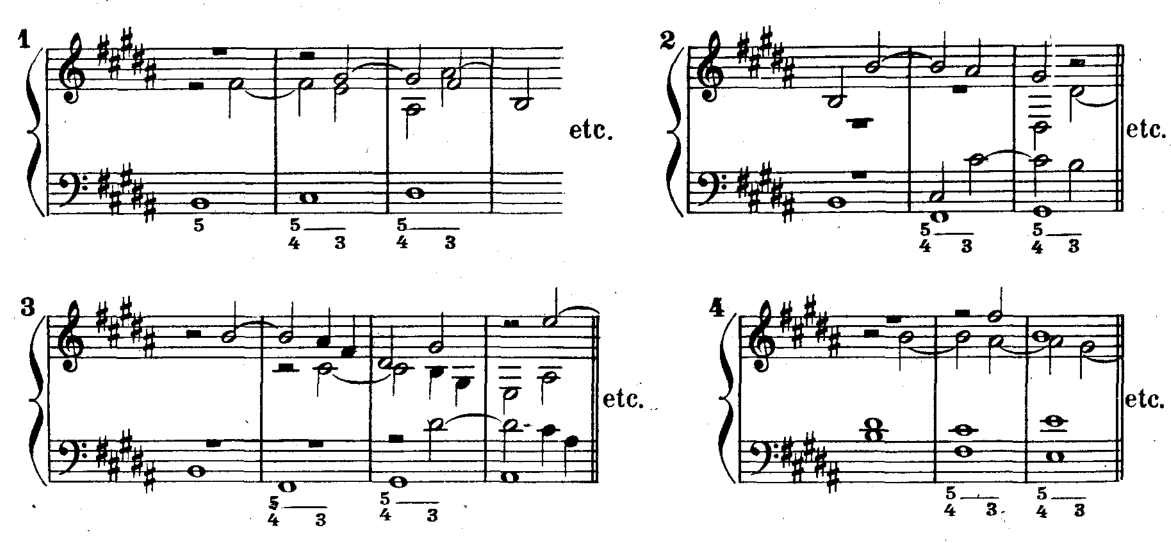
On remarquera combien dans tous ces exemples, l'intervalle de 9e majeure est plus doux que celui de 9e mineure. Aussi rend-il certains enchaînements plus praticables.

§ 115ter. — En résumé, on peut, pour *tous* les retards, établir en principe que: On doit éviter de faire entendre à la fois la note qui retarde et la note retardée, sauf dans les conditions signalées au § 114 et au précédent § 115bis.

N. B. — Les mêmes remarques seront applicables au retard supérieur de la 5te Nous ne les reproduirons pas.

MARCHES À RÉALISER (1)

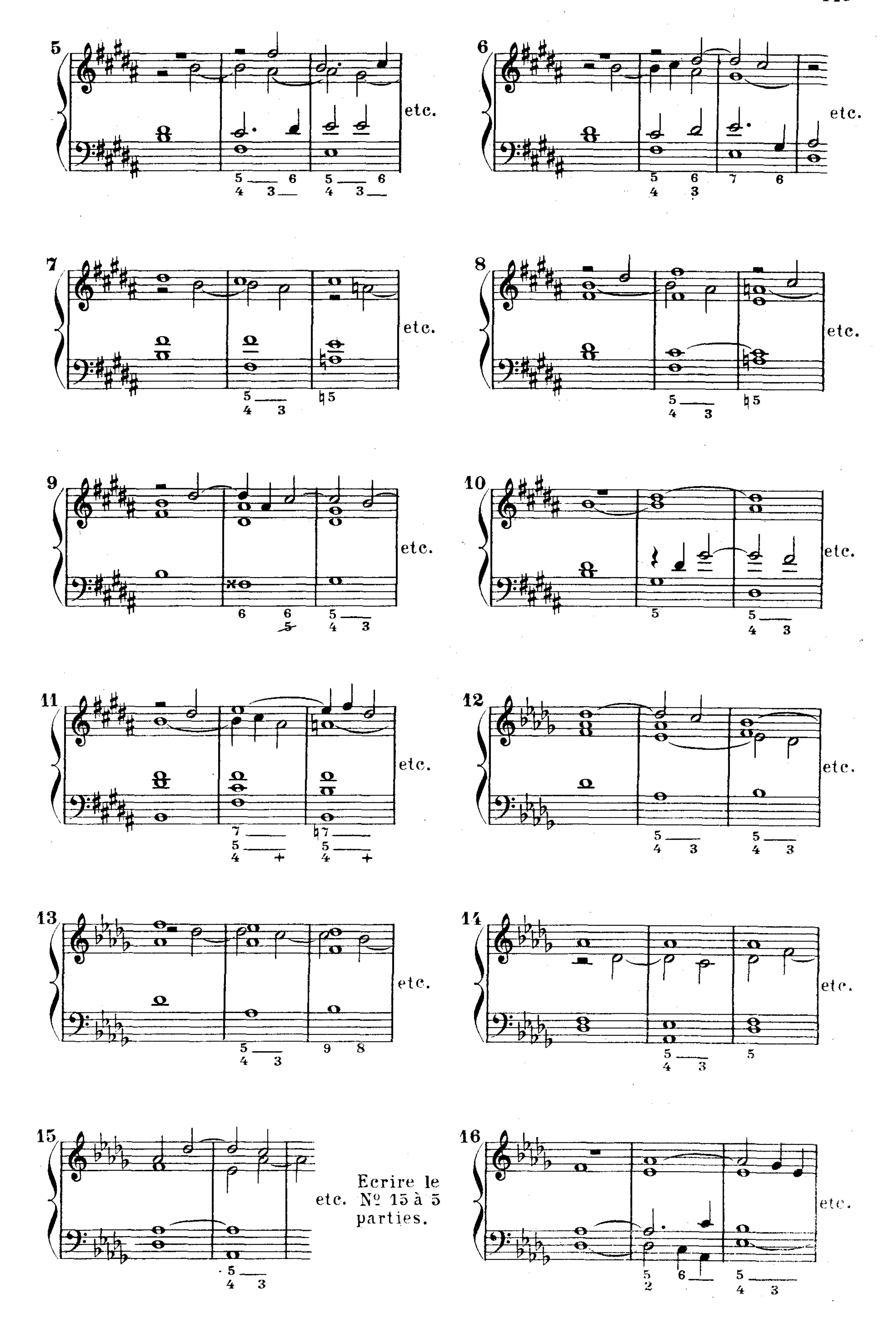
Procéder pour ce travail comme il est dit au § 113bis.
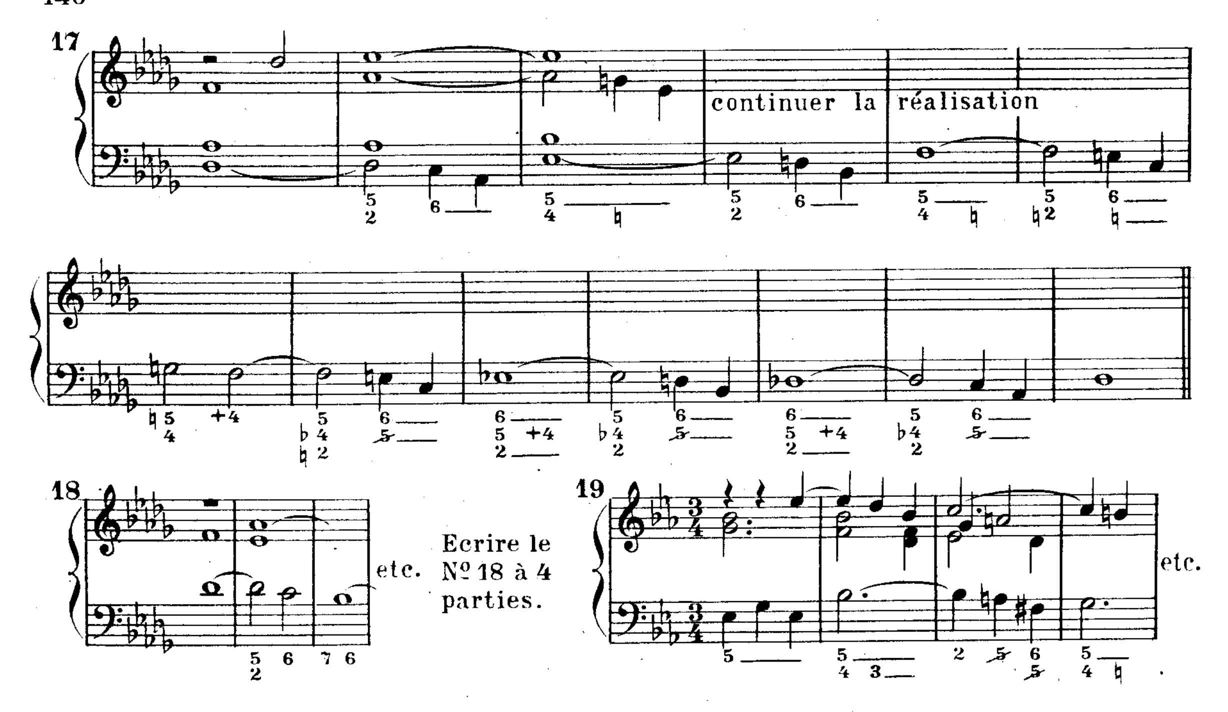


(1) *REMARQUES* — 1° — Il n'est pas inutile de rappeler l'usage qu'on peut, et même qu'on doit faire des *croisements* et des *imitations* dans la réalisation de quelques unes de ces marches.

2° — La réalisation des marches Nos 4 et 5, entraîne des 5tes directes entre les deux parties extrêmes. Ces 5tes sont tolérées.
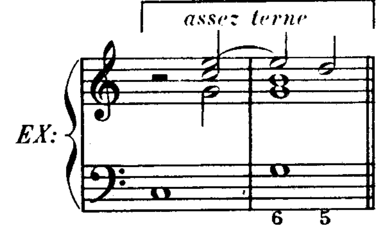
3° — Observer que des *silences sont souvent usités* avant l'entrée de chaque partie lorsque cette entrée a lieu en imitation. Cette manière de réaliser est *excellente* et *doit être pratiquée* de préférence à toute autre. Elle permet de *mieux apprécier* l'intérêt de l'imitation.


5
etc.
6
etc.
7
etc.
8
etc.
9
etc.
10
etc.
11
etc.
12
etc.
13
etc.
14
etc.
15
etc.
Ecrire le Nº 15 à 5 parties.
16
etc.

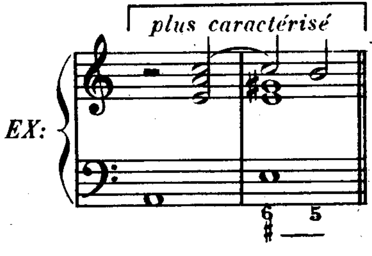


RETARD DE LA 5te

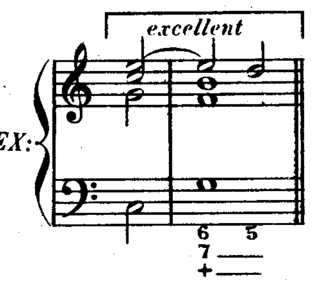
§ 116. — Ce retard, d'un emploi relativement rare, offre peu d'intérêt dans l'harmonie consonante en ce qu'aucune dissonance n'en résulte;
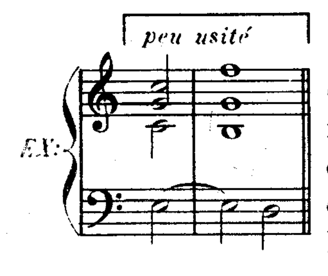


Dans le mode mineur l'effet est plus sensible, en raison de la 4te diminuée qui en résulte ;



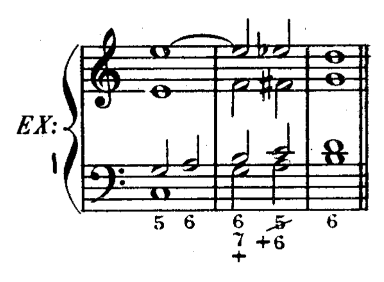
Mais dans les accords de 7e de dominante, de 9e majeure et mineure, l'effet en est excellent, surtout si le retard est placé à la partie supérieure, et conséquemment plus expressif;
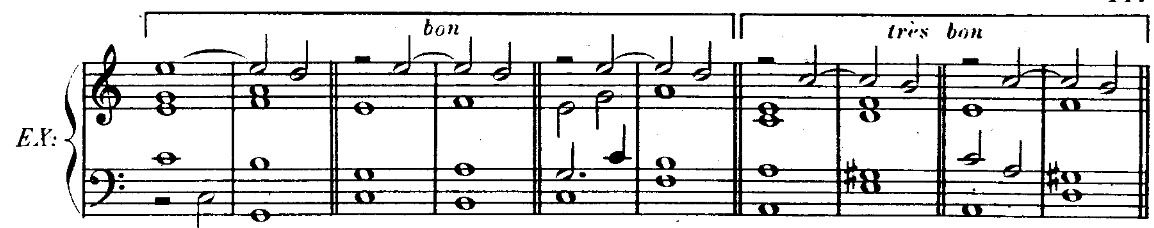


Egalement bon avec le premier et le troisième renversement, il est peu usité avec le second;

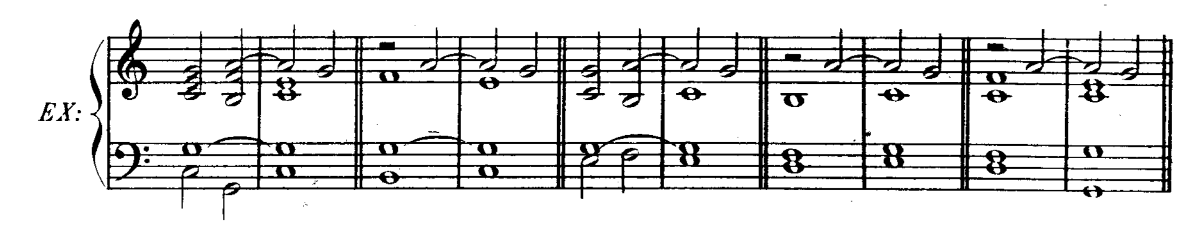


La résolution chromatique du retard est très expressive, et peut être d'un emploi heureux ;



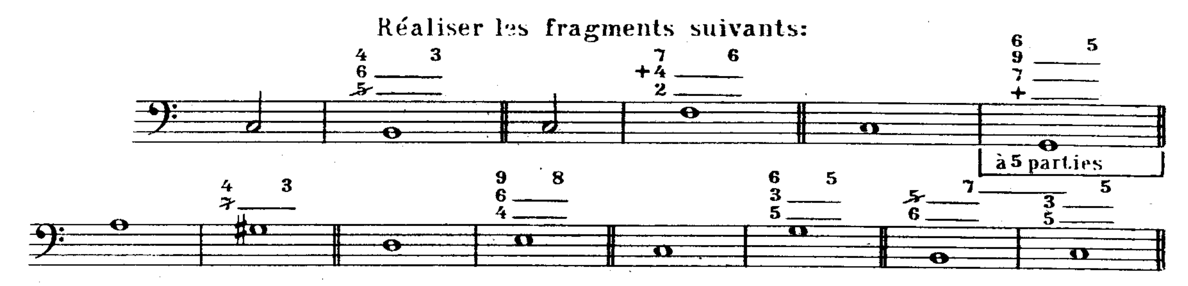


REMARQUE — Le retard supérieur ~~de~~ la 5te, d'un effet plat avec les accords consonants, devient excellent dans les réalisations suivantes, où il forme dissonance de 9e, conformément à ce que nous avons dit aux § 114 et 115bis ;
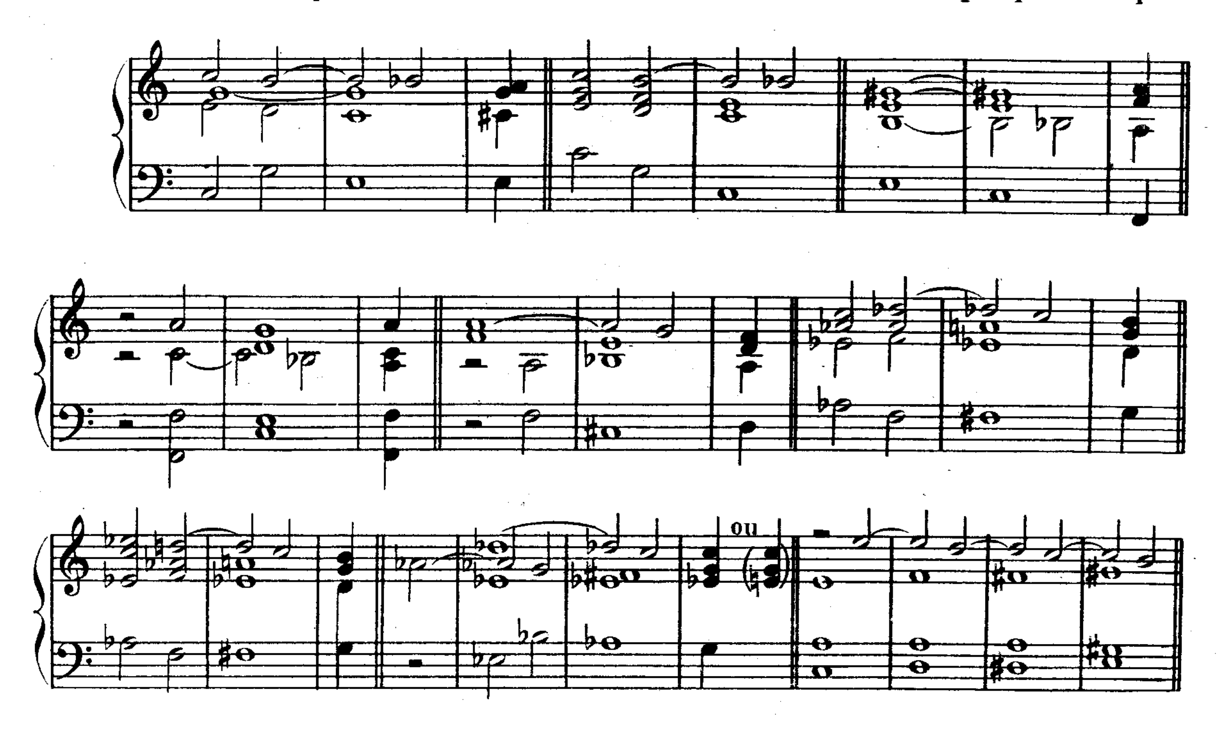


EXERCICES

Réaliser les fragments suivants:



RETARD DE LA 7e ET DE LA 9e DE DOMINANTE
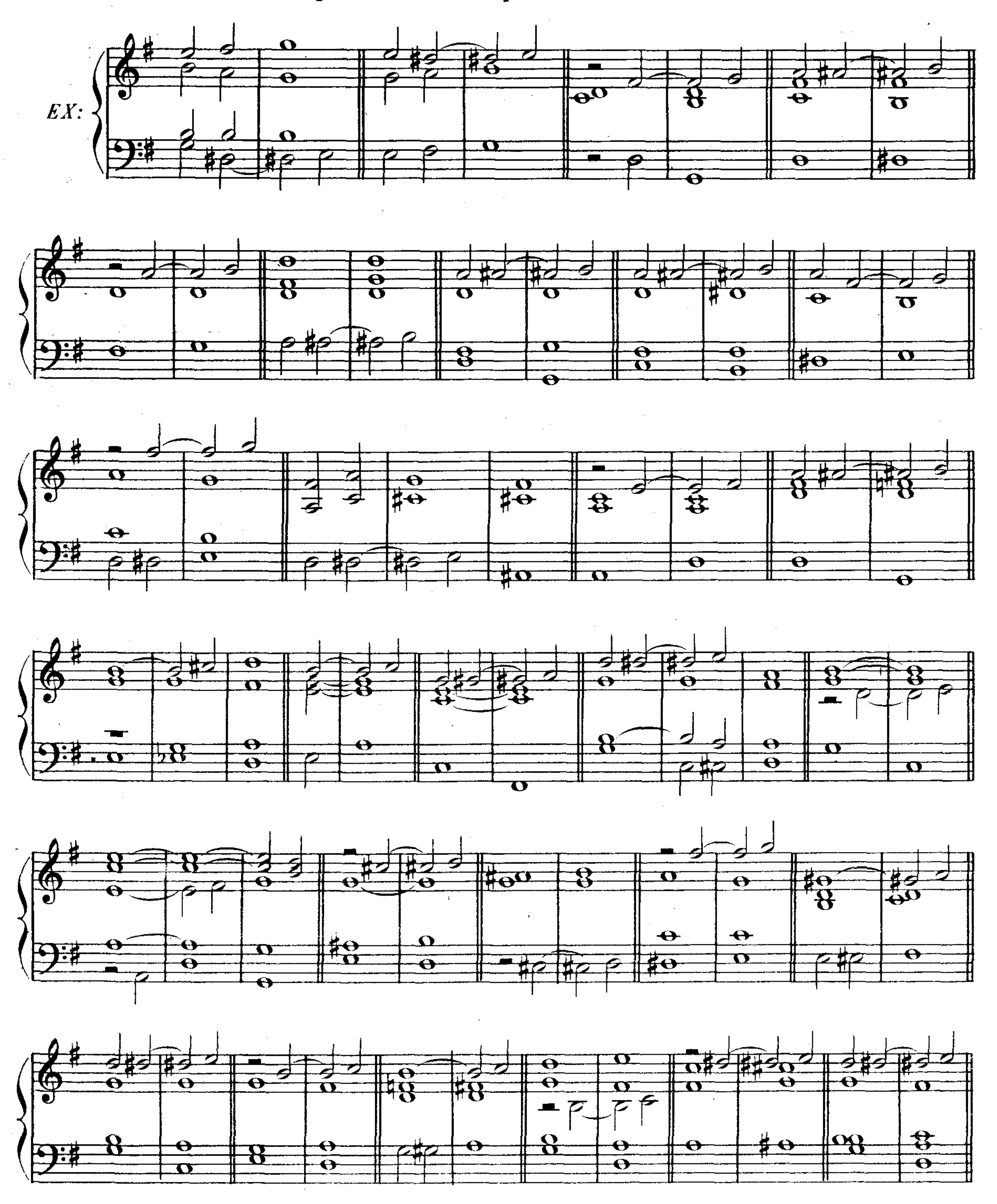
§ 116bis. — L'emploi heureux de ces retards est assez rare. En voici quelques exemples:



RETARDS INFÉRIEURS

§ 117. — En principe, toute note devant faire un mouvement ascendant sur l'accord suivant peut être retardée sur cet accord. Le goût doit jouer un grand rôle dans l'emploi de cette agrégation, usitée surtout dans le style libre des chants donnés. Il est préférable de la faire procéder par demi-ton. Jusqu'à présent cet artifice est très peu usité à l'école.
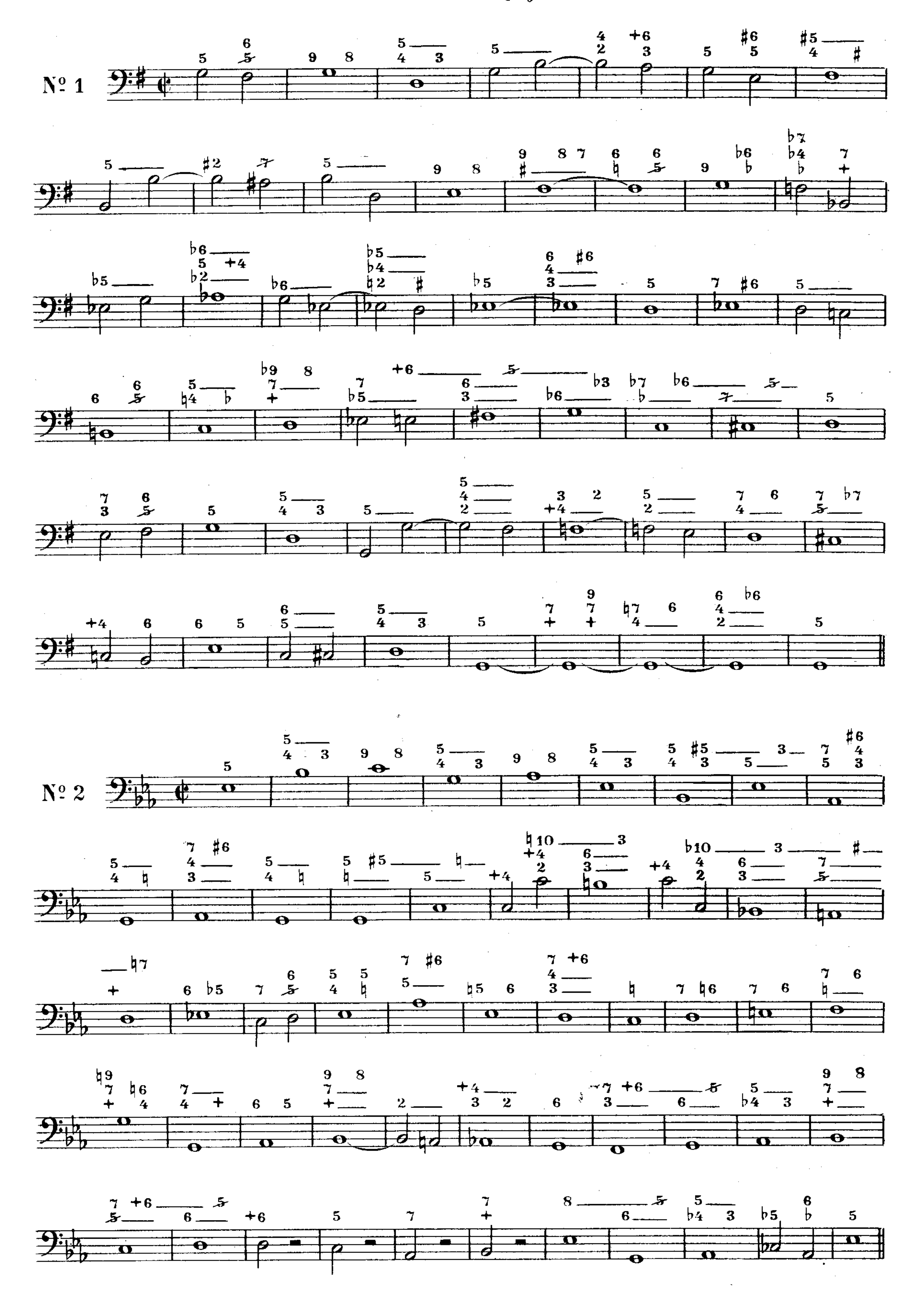
Pour cette raison, nous nous contenterons d'englober dans un ensemble les meilleures versions et ne donnerons pas d'exercices spéciaux sur les retards inférieurs.



EXERCICES SUR L'ENSEMBLE DES RETARDS

Réaliser les deux Basses chiffrées suivantes.

(Voir "Réalisations" page 39)



BASSES DONNÉES SUR LES RETARDS
à chiffrer et à réaliser.

N.B.— Pour faciliter le travail de l'élève, nous *spécialisons* dans trois leçons l'emploi des divers retards *les plus usités dans les accords consonants.*
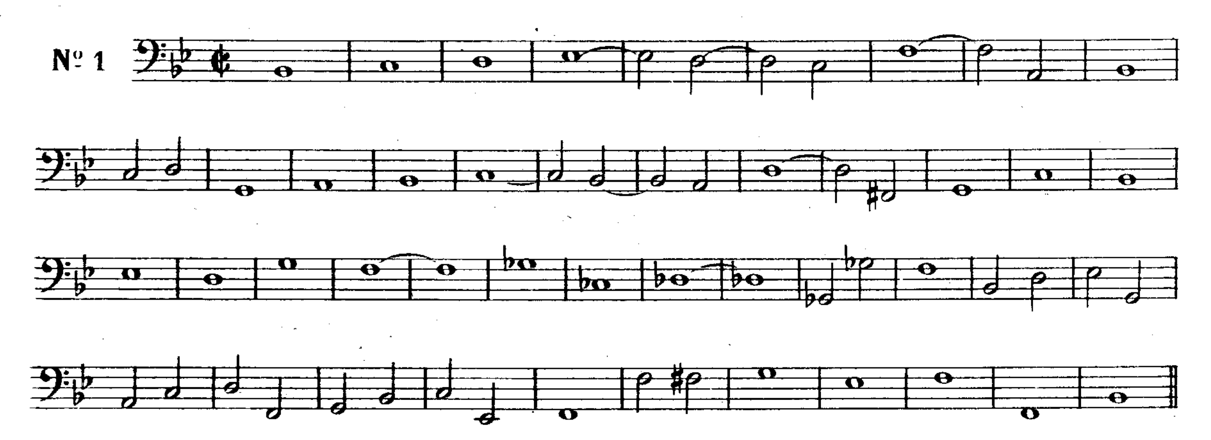
Puis nous donnons une leçon sur les retards *souvent usités dans les accords dissonants.* Ensuite nous demandons la réalisation de deux Basses *chiffrées:* l'une sur les retards *moins usités dans tous les accords*, l'autre contenant la plupart des *résolutions exceptionnelles usitées.* Enfin, nous *résumons* dans quatre chants donnés l'application à faire des *divers retards les plus usités.*

RETARD DE LA FONDAMENTALE DANS LES ACCORDS CONSONANTS

Chiffrage 4— 2—, 7 6, 6— 5 4, 9 8.

(Voir "Réalisations" page 40)
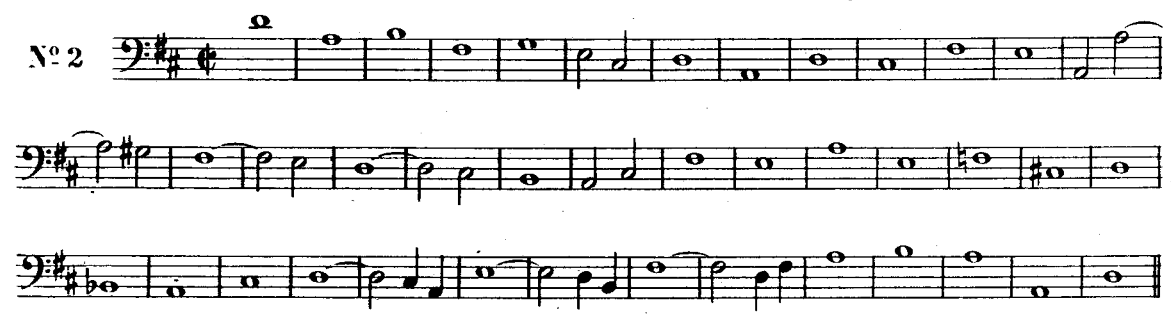
Nº 1



RETARD DE LA 3ce DANS LES ACCORDS CONSONANTS

Chiffrage 5— 4 3, 5— 2—, 7 6 4—. *(Voir "Réalisations" page 41)*

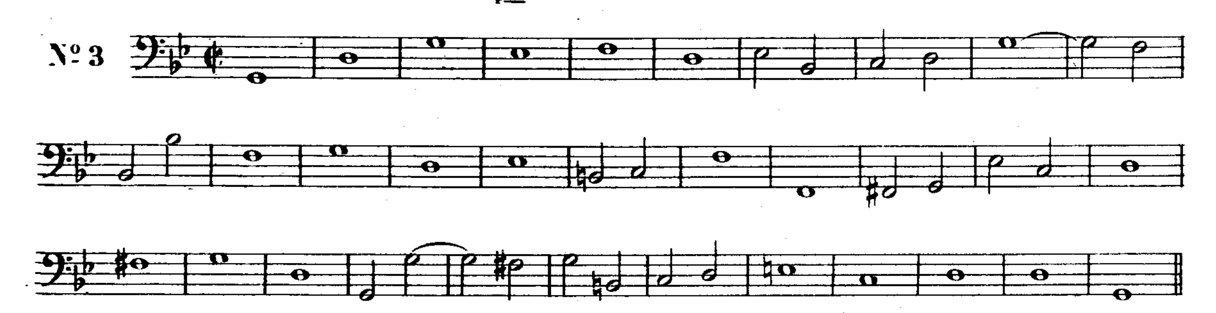
Nº 2



RETARD DE LA 5te DANS LES ACCORDS CONSONANTS

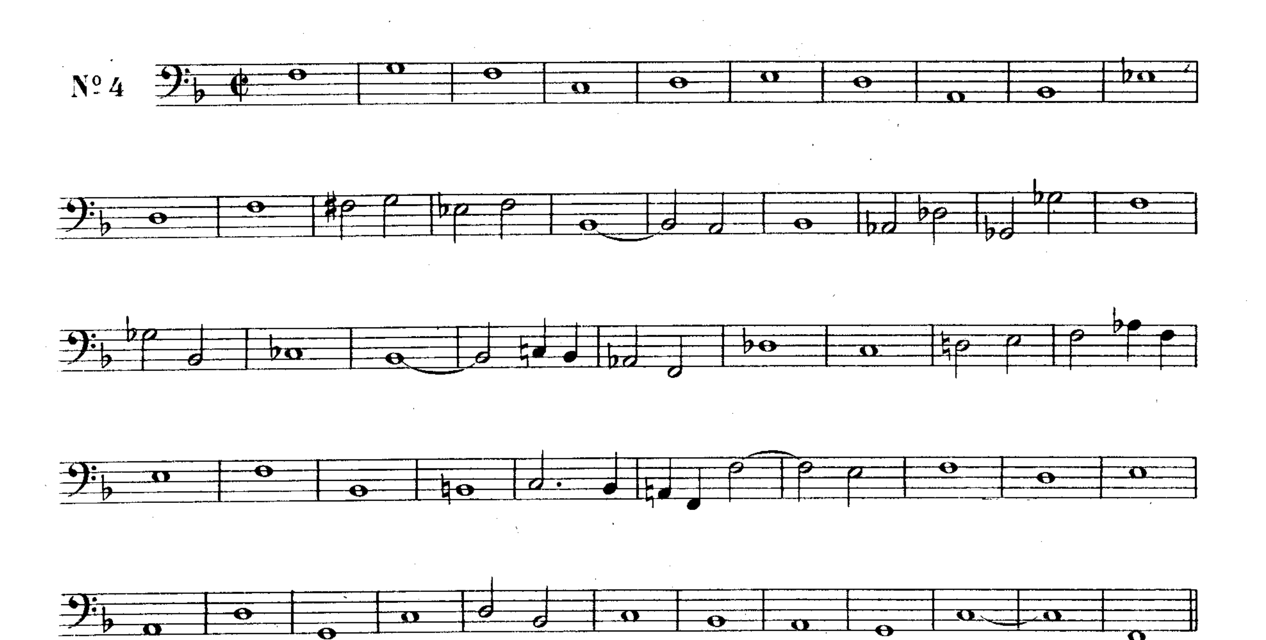
Chiffrage 6 5, 9 8 6— 4—. *(Voir "Réalisations" page 42)*

Nº 3



DIVERS RETARDS SOUVENT USITÉS DANS LES ACCORDS DISSONANTS

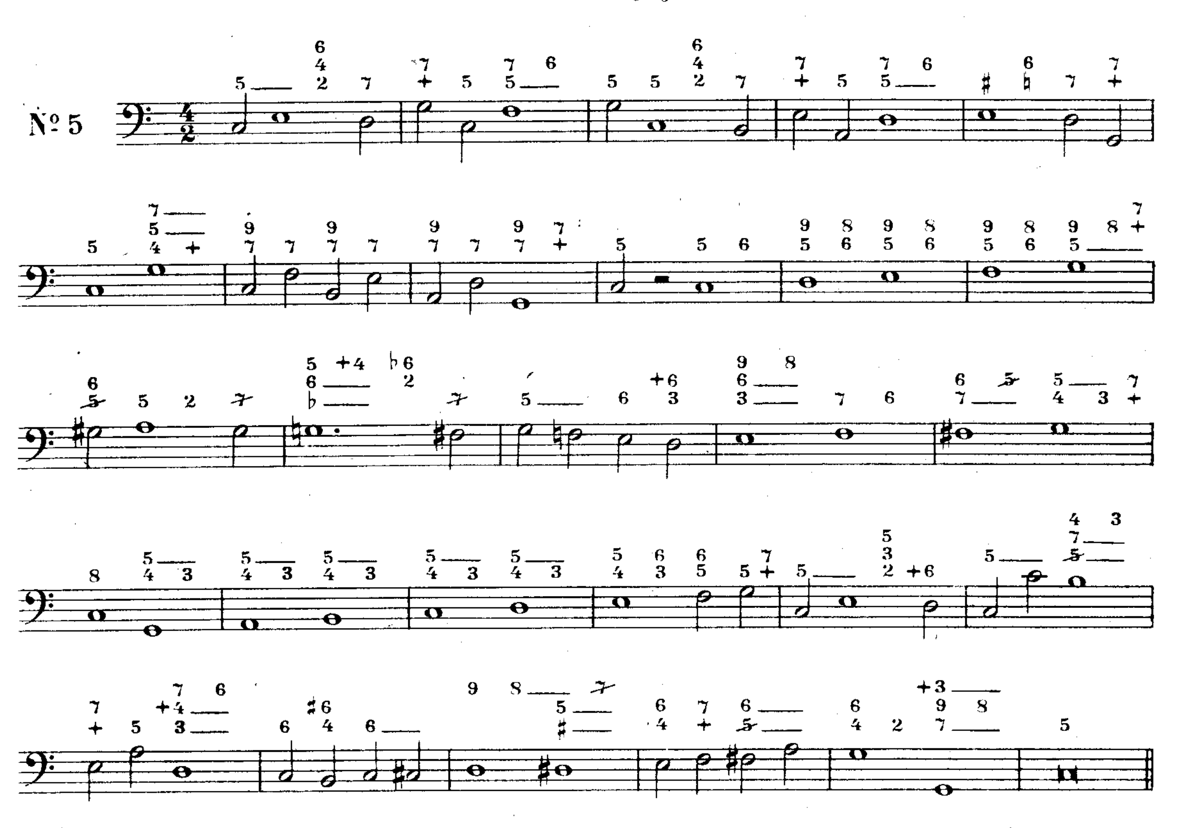
(Voir "Réalisations" page 42)



RETARDS MOINS USITÉS DANS TOUS LES ACCORDS

Basse chiffrée à réaliser. (1)

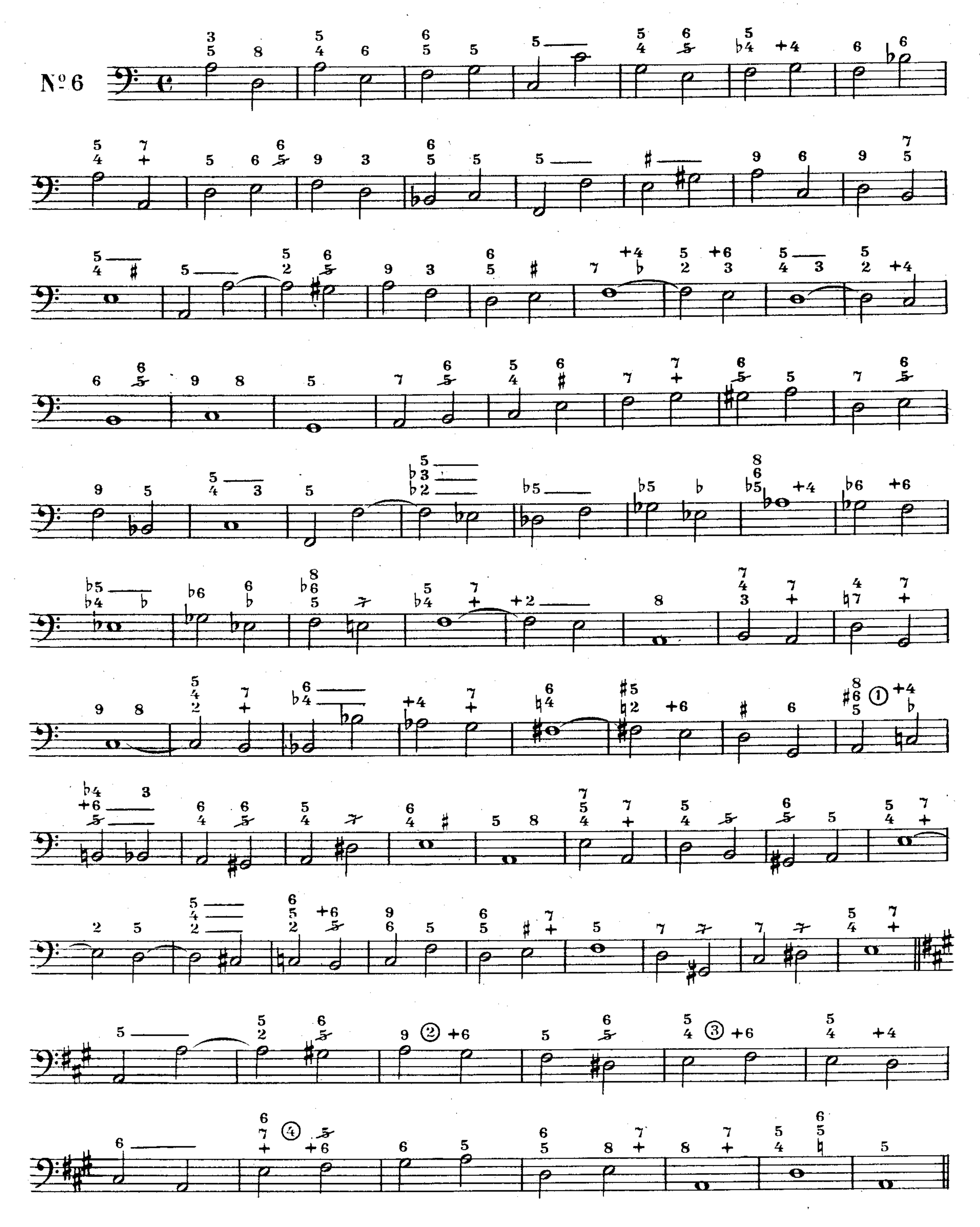
(Voir "Réalisations" page 43)



(1) Indiquer dans cette leçon la fondamentale des accords à retards.

Basse chiffrée à réaliser.(1) *(Voir "Réalisations" page 44)*

N.B. — Cette Basse contient une grande partie des résolutions exceptionnelles les plus usitées. — Nous appelons ici résolutions exceptionnelles toutes celles où *l'accord change au moment de la résolution.* — Celles où le retard peut se maintenir en place pour faire partie de l'accord suivant ou celles où il change chromatiquement, étant beaucoup plus rares, nous n'en donnons que quatre exemples aux signes ①②③④.



(1) Indiquer la fondamentale des accords à retards.

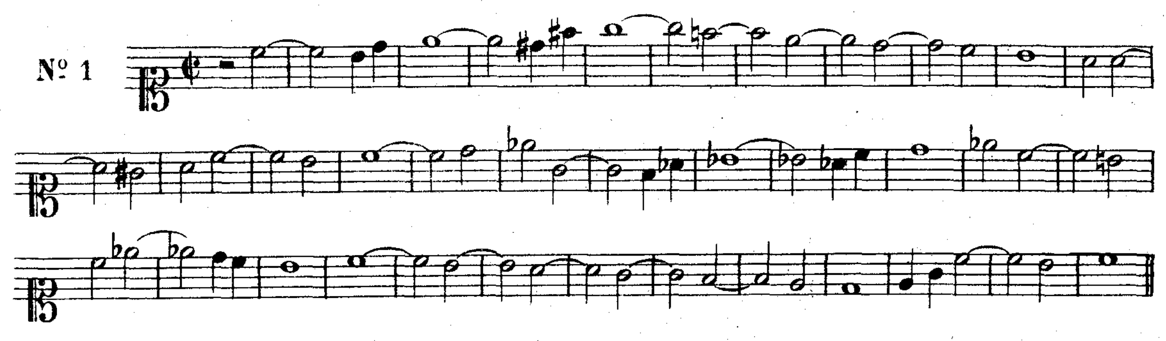
ENSEMBLE DES RETARDS

Chants donnés à réaliser

(Voir "Réalisations" page 89)

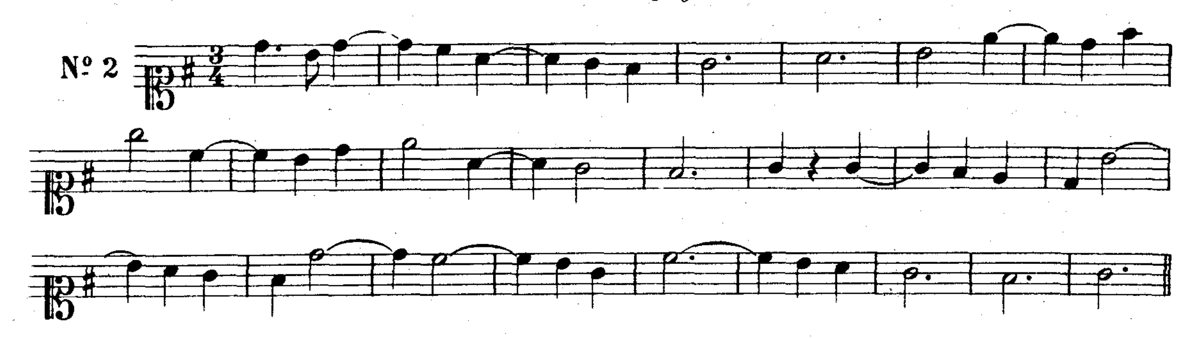
RETARDS DANS LES ACCORDS CONSONANTS

Chiffrage: $\overset{5}{4}\,\overline{3}$, 9 8.
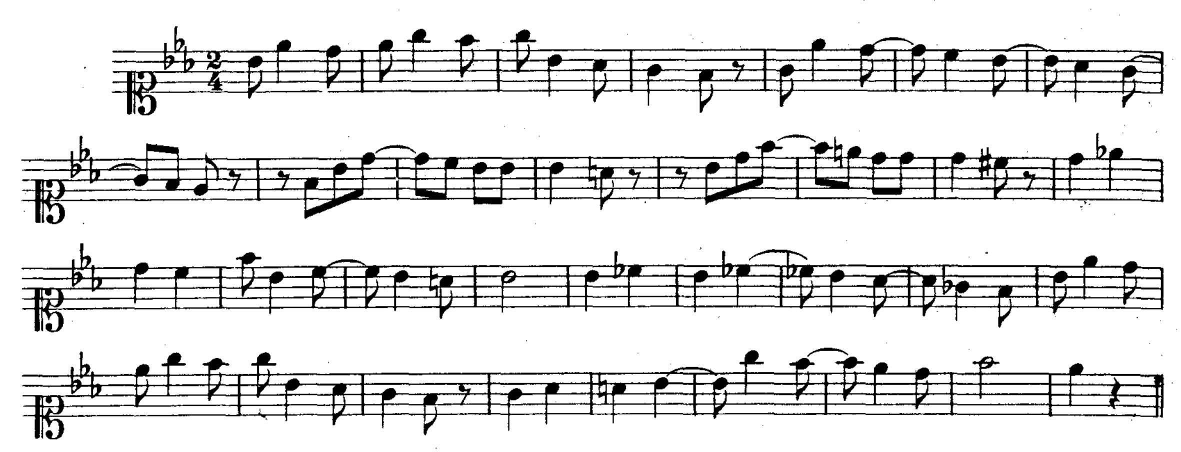


Chiffrage: 7 6, $\overset{5}{2}$—, $\overset{6}{5}\,4$, $\overset{7\;6}{4}$—, $\overset{4}{2}$—.

(Voir "Réalisations" page 89)



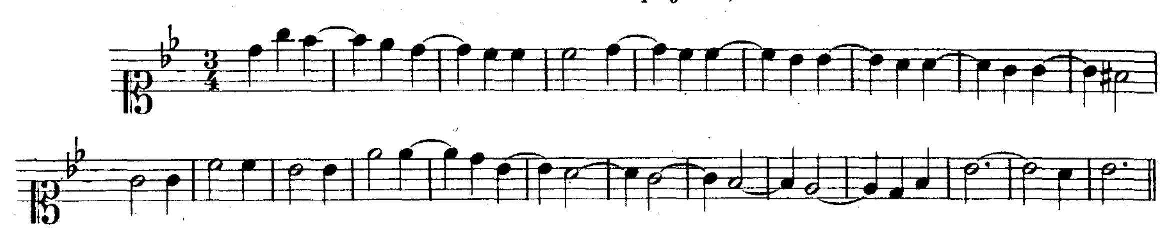
RETARDS DANS LES ACCORDS DISSONANTS AYANT POUR FONDAMENTALE LA DOMINANTE

(Voir "Réalisations" page 90)



RETARDS DANS LES ACCORDS DE 7e DES DIVERSES ESPÈCES

(Voir "Réalisations" page 90)

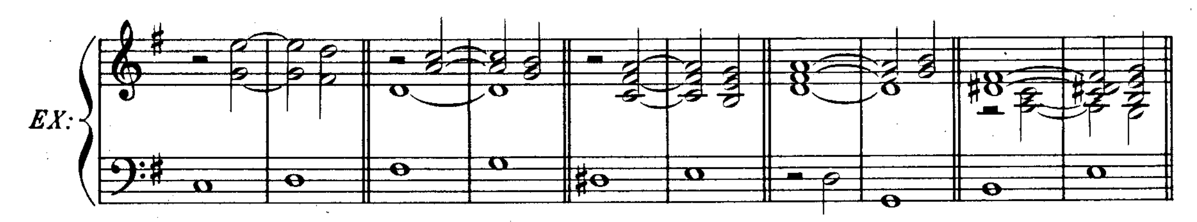


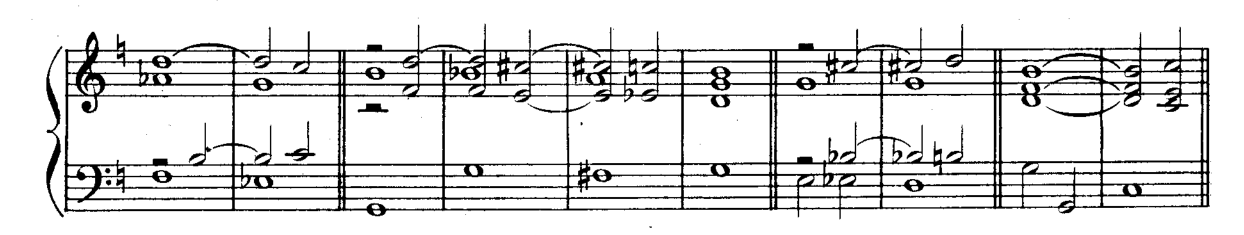
RETARDS SIMULTANÉS

§ 118. — 1° – On peut retarder à la fois deux, trois, et même toutes les notes d'un accord, à l'exception toutefois de la basse.
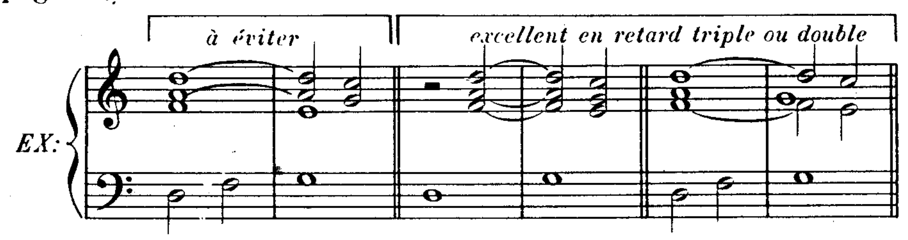
2° – La même combinaison peut contenir en même temps des retards supérieurs et inférieurs, mais les supérieurs sont plus usités;

EX:
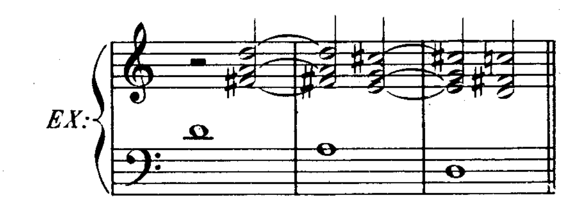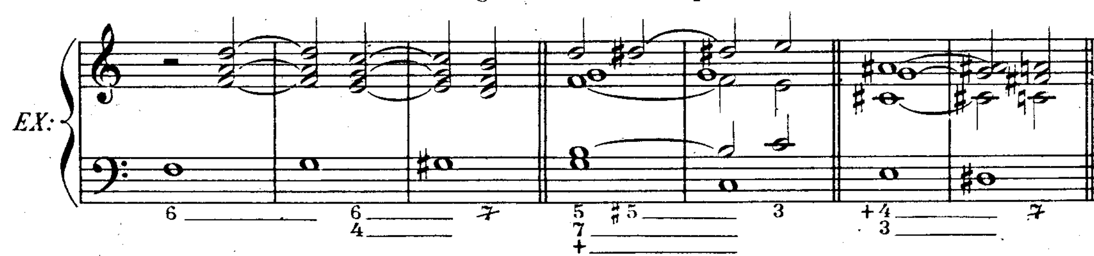




3° – On évitera que la résolution du retard double ait lieu sur une 4te non accompagnée d'une 6te.



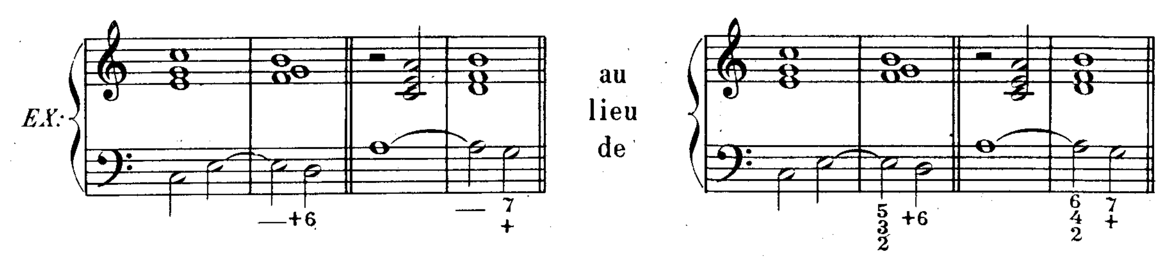
4° – La résolution peut se faire chromatiquement, comme un exemple ci-dessus vient déjà de le montrer;



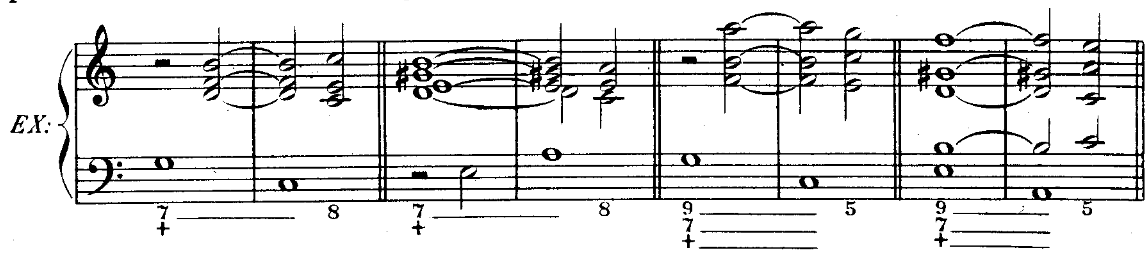
§ 118bis. — La plupart des accords à retards simultanés présenteraient *un chiffrage si compliqué,* qu'il est préférable, dans presque tous les cas, de *prolonger par des barres horizontales* le chiffrage de l'accord précédent;
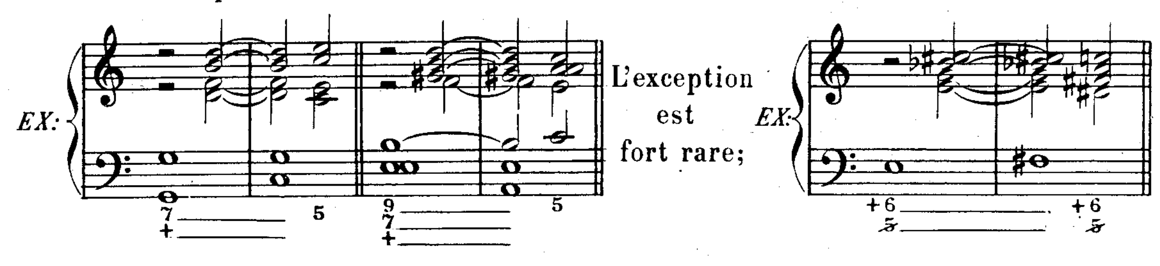


N. B. — Et, à propos de la simplification du chiffrage, nous recommandons aussi l'usage du procédé suivant, applicable aux différents retards de la note de basse, et qui consiste à mettre le chiffrage réel *sur la note de résolution,* en le faisant précéder d'une barre horizontale. — Ce procédé peut être employé dans les cas compliqués;



§ 118ter. — 1° — Les exemples suivants, résultats de retards simultanés, sont généralement qualifiés comme nous le verrons plus loin, d'accords de *onzième* et *treizième tonique.* — Ils sont très usités, mais surtout comme appoggiatures et sur une Pédale. Dans le cas présent, la seule manière de les chiffrer clairement consiste, ainsi que nous venons de le voir, à prolonger le chiffrage de l'accord précédent;



2° — Lorsqu'on écrit à un grand nombre de parties, il y a forcément à la fois des retards supérieurs et inférieurs;



3° — Nous avons vu que les accords résultant de la prolongation de l'accord de 7e de dominante sur l'accord suivant sont connus sous le nom de *Onzième tonique,* et ceux résultant de la prolongation de l'accord de 9e majeure ou mineure, sous le nom de *Treizième tonique* majeure ou mineure, selon le mode. — Bien que ces dénominations ne soient pas toujours motivées par les intervalles réels qui résultent de la superposition des notes composant ces agrégations, nous conserverons ces appellations, tellement elles sont d'un usage courant.

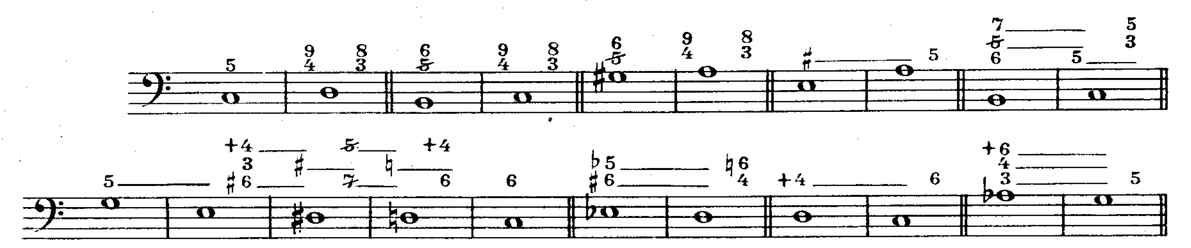
4° — Rappelons que les accords de *onzième* et de *treizième tonique* sont plus particulièrement employés comme appoggiatures ou sur une Pédale. — Lorsque nous traiterons de ces particularités, nous dirons le chiffrage qui doit leur être affecté. Jusque là, on prolongera le chiffrage par une barre: 7/+ —— ou 9/+ —— jusqu'à la résolution, comme nous l'indiquons au § 118bis.

EXERCICES

RETARDS SIMULTANÉS
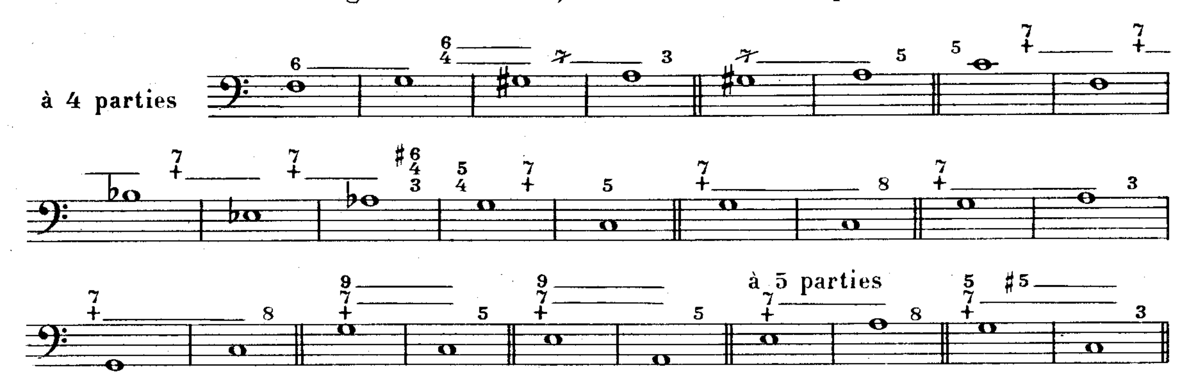
RETARDS DOUBLES

Réaliser les fragments suivants, à quatre parties.



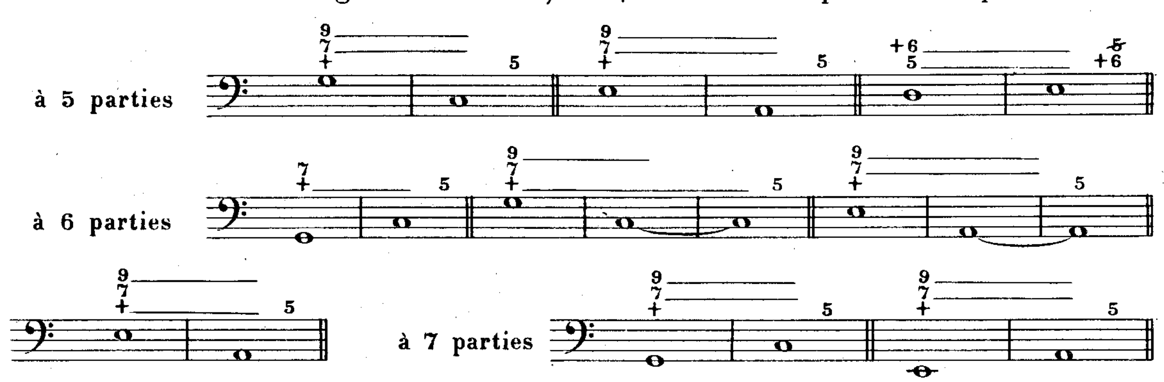
RETARDS TRIPLES

Réaliser les fragments suivants, avec le nombre de parties indiquées.

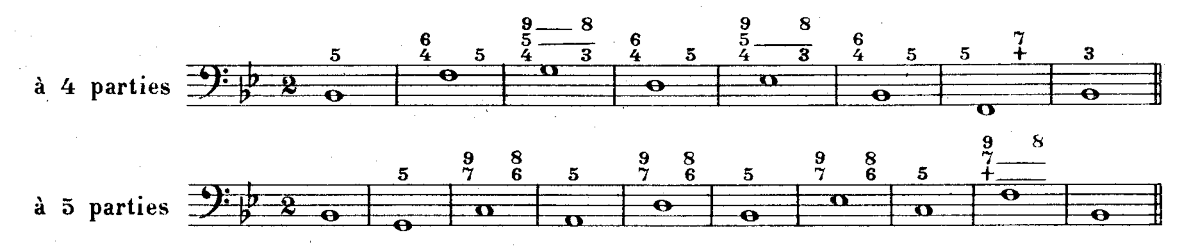


RETARDS QUADRUPLES ET QUINTUPLES
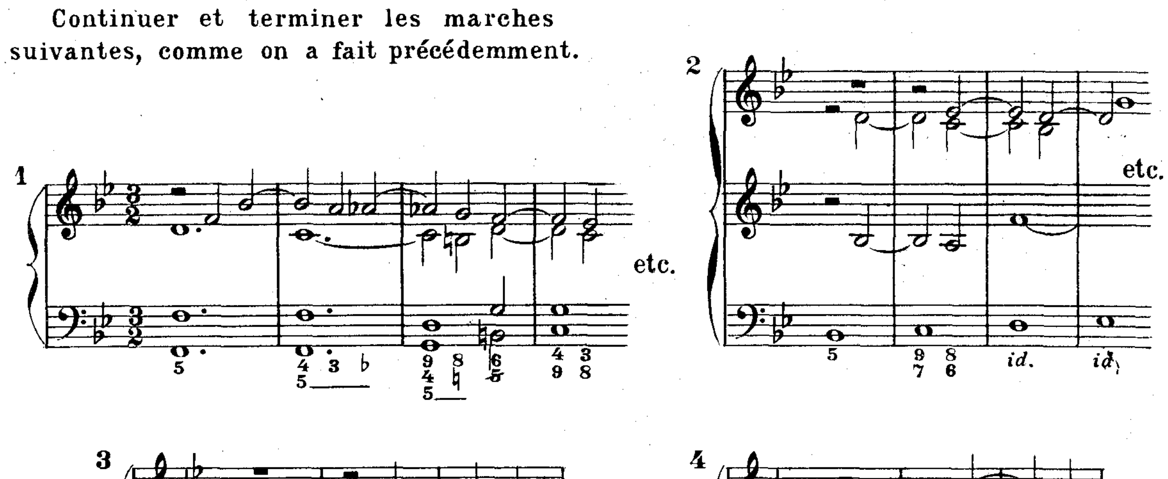
Réaliser les fragments suivants, avec le nombre de parties indiquées.

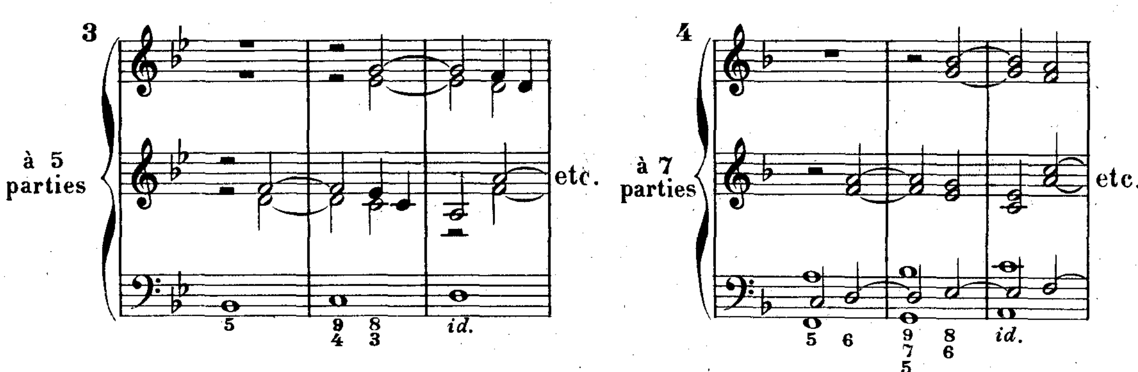


Réaliser les deux marches suivantes à retards doubles.

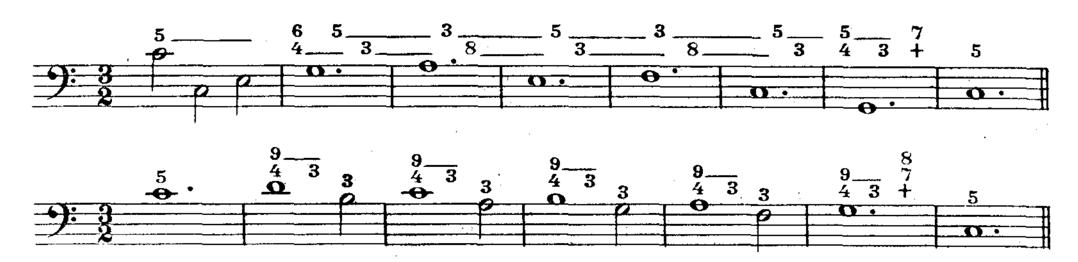


Continuer et terminer les marches suivantes, comme on a fait précédemment.

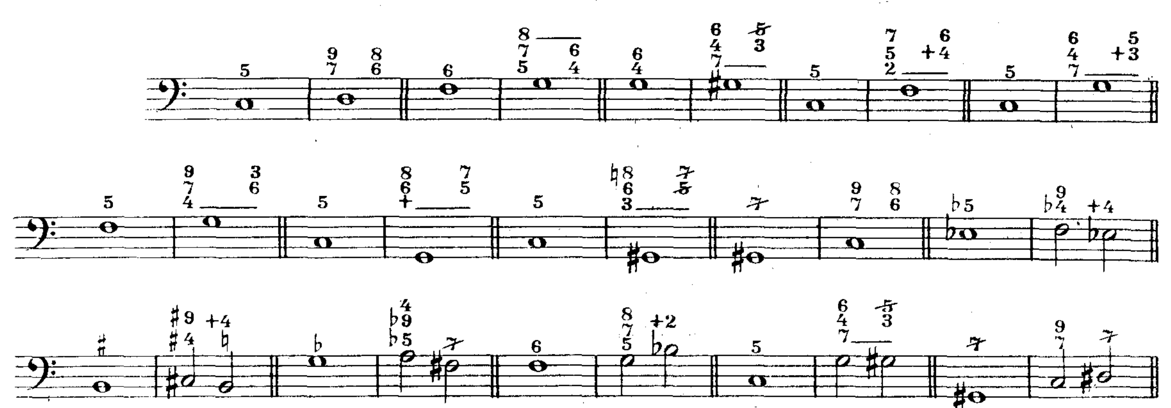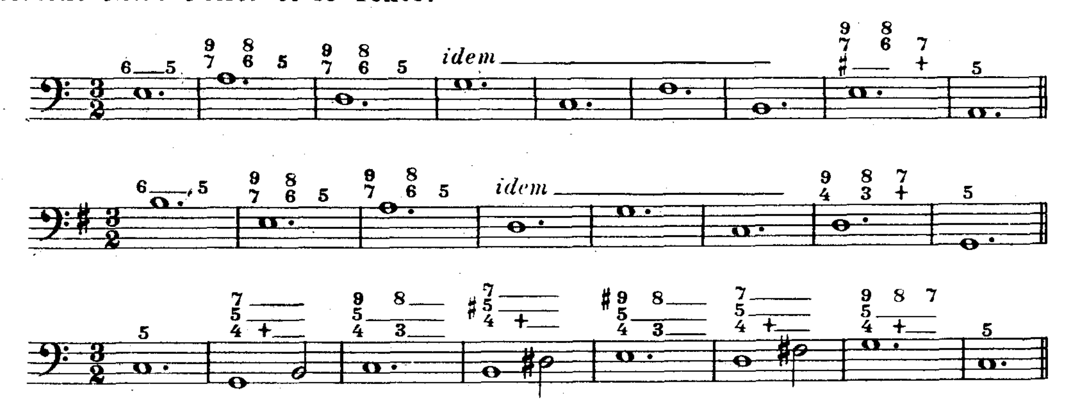




Réaliser à quatre parties les marches suivantes sur les retards doubles à résolution successive.



Réaliser les fragments suivants: les neuf premiers avec résolution naturelle et les six derniers avec résolution sur un autre accord.



Réaliser les Marches suivantes, *en choisissant une disposition* qui permette de faire pour la première, une Imitation entre le Soprano et l'Alto, une autre entre le Ténor et la Basse, et pour la deuxième, des Imitations entre les mêmes parties, avec un croisement entre l'Alto et le Ténor.



RETARDS SIMULTANÉS

Basses chiffrées à réaliser

(Voir "Réalisations" page 45)

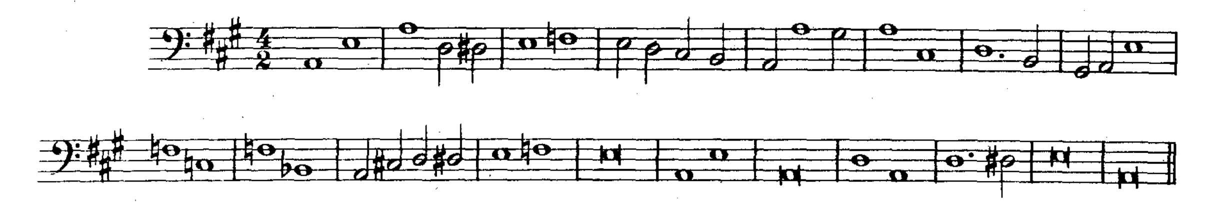
Nº 1

Nº 2

EMPLOI SIMULTANÉ DES RETARDS ET DES ALTÉRATIONS
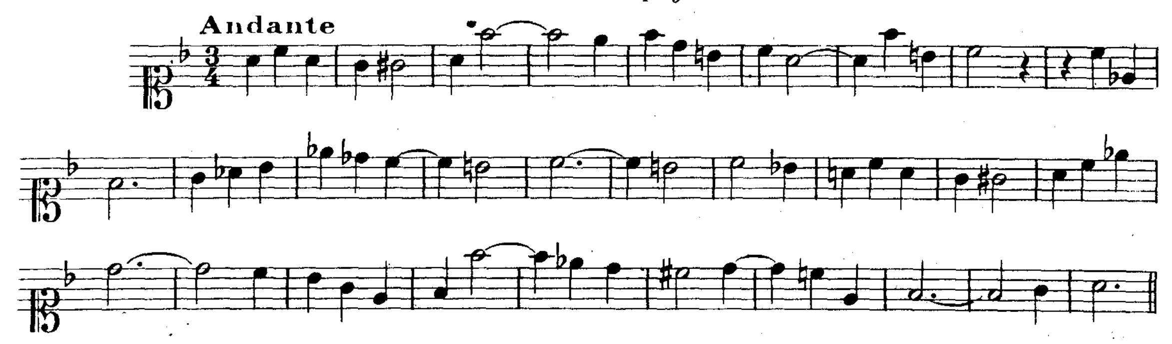
Basse à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 46)



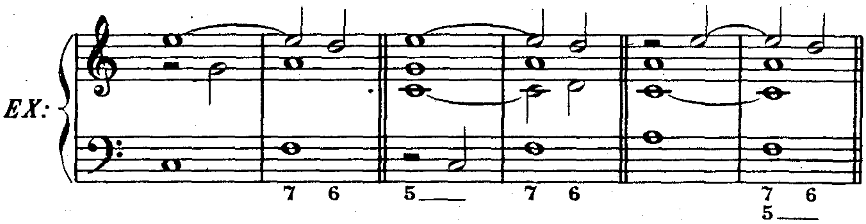
Chant donné à réaliser

(Voir "Réalisations" page 91)
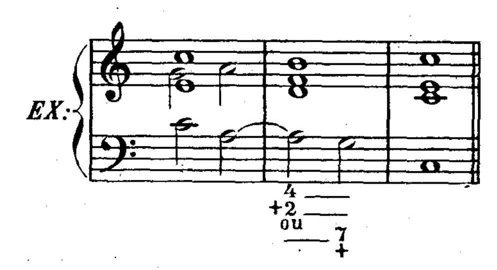


Analogie de certains retards
pouvant produire des équivoques avec d'autres agrégations
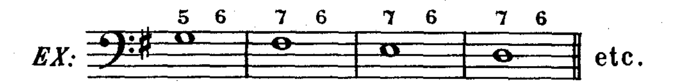
§ 119 — Le chiffrage 7 6, notamment donne lieu à équivoque, en ce qu'il peut être analysé indifféremment comme accord de 7e se résolvant exceptionnellement, ou comme retard simple ou double;
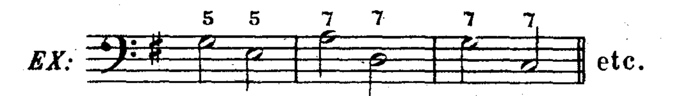


De même pour le retard suivant qui peut être analysé soit comme renversement de l'accord de 9e sans fondamentale, soit comme retard de la fondamentale de l'accord de 7e de dominante. Cet exemple peut donc se chiffrer soit par $+\frac{4}{2}$ ou par $-\frac{7}{+}$;



La marche 7 6 par degrés conjoints est très usitée;

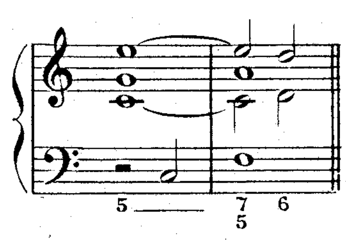


Ainsi que celle qui procède par 5tes descendantes;



mais cette dernière doit être analysée préférablement comme suite d'accords de 7e.

§ 119 bis. — 1º — Le deuxième exemple du § 119 ci-dessus;

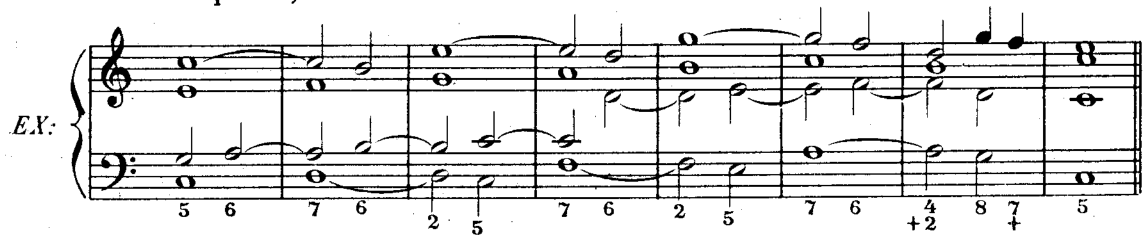


présente un double retard, l'un supérieur, l'autre inférieur, se résolvant tous deux sur la 6te.

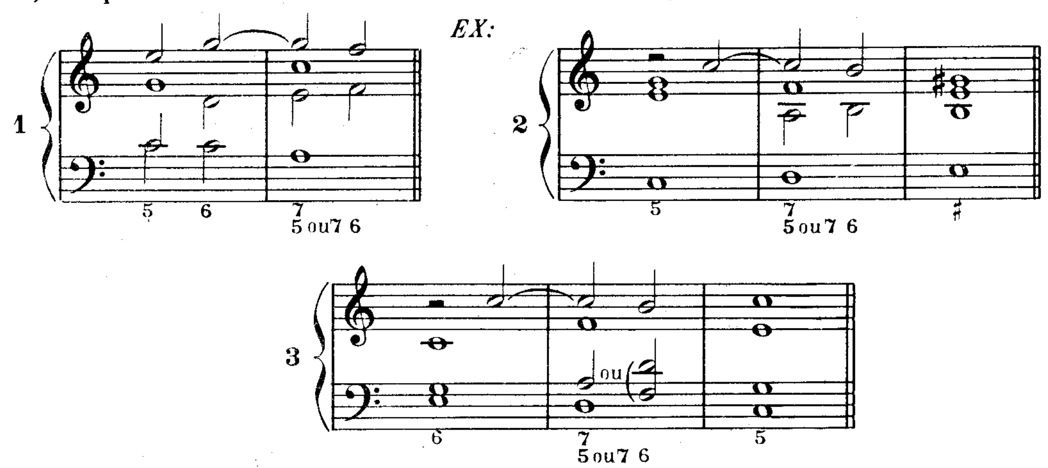
Cette manière de réaliser est *très usitée,* et il n'est point nécessaire pour la pratiquer que la 5te soit indiquée par le chiffrage: 7 6 suffit, et l'on peut faire ce double retard *toutes les fois qu'il est possible de préparer la 5te.*

Il est indifférent d'analyser cette formule harmonique comme accord de 7e se résolvant exceptionnellement ou comme retard double.

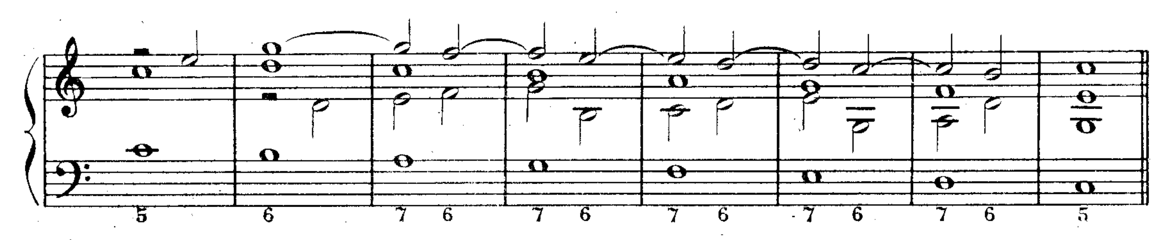
2º — L'application de cet exemple donne lieu à la marche suivante très usitée. Elle doit être ajoutée aux résolutions exceptionnelles des marches sur les 7es des diverses espèces;



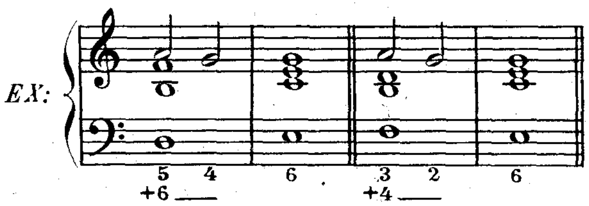
3º — Le chiffre 7 suivi de 6 peut du reste être considéré comme représentant l'accord de 7e se résolvant exceptionnellement. — Dans ce cas, pour la douceur de la réalisation, il faut, si on ne peut préparer la 5te, la faire arriver par *degré conjoint* et par *mouvement contraire avec la Basse* (Ex: 1), *ou tout au moins par mouvement contraire* (Ex: 2) — La meilleure résolution de cette 5te est *sur la 6te;* cependant l'Ex: 3 est d'un excellent effet;



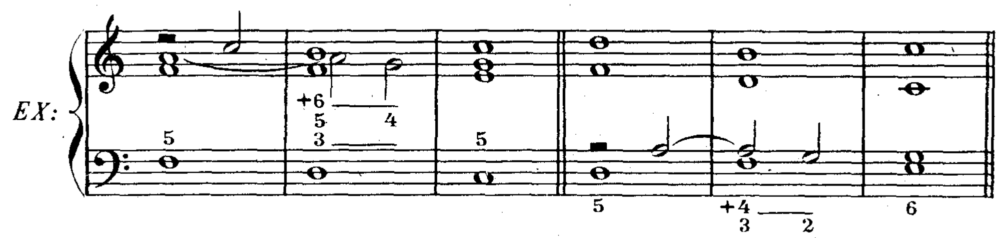
4º — La Marche suivante chiffrée 7 6 se réalise donc souvent comme suit;



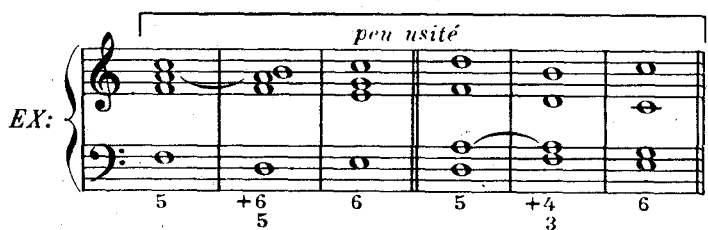
5º – Les accords suivants dont la disposition est obligatoire (voyez accord de 9º majeure § 90) ;



présentent également une analogie avec des accords à retards, et peuvent être employés comme tels. Dans ce cas, la disposition des notes *est facultative*, et les chiffres doivent être placés dans leur ordre naturel ;



6º – De même que les autres retards, celui-ci peut se résoudre sur l'accord suivant, mais cela est peu usité ;

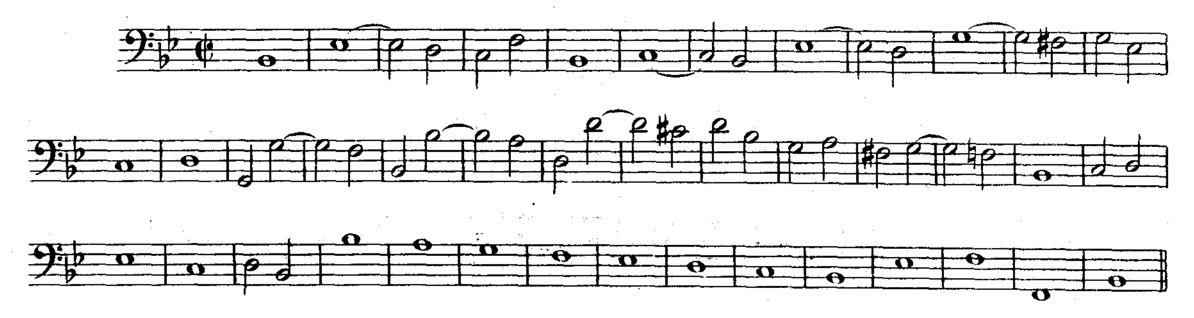


EXERCICES

Analogie de certains retards pouvant produire des équivoques avec d'autres agrégations, plus spécialement celle qui concerne le chiffrage 7 6.
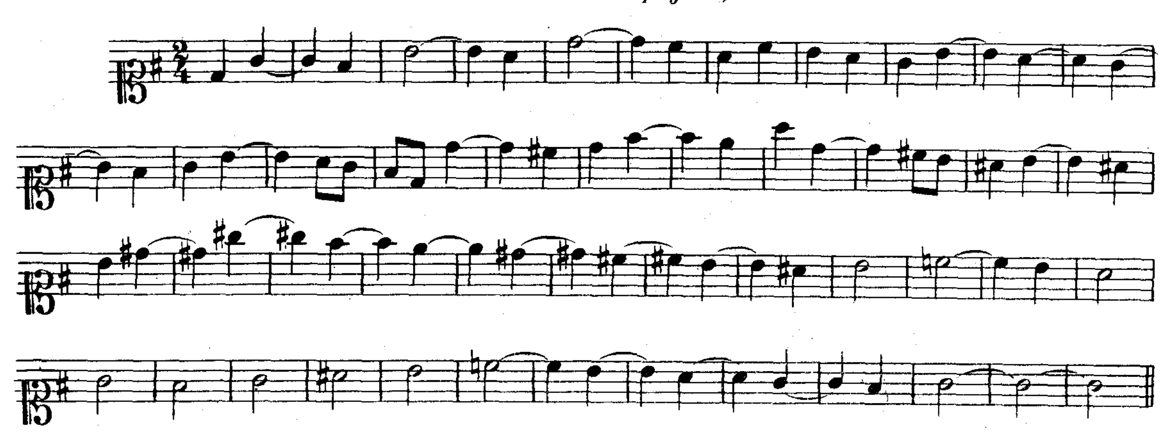
Basse à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 46)
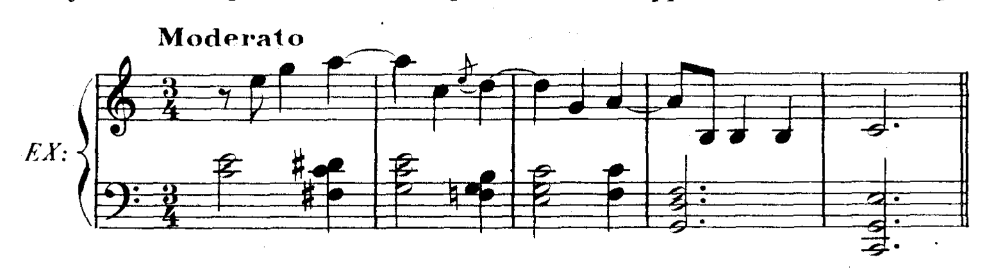


Chant donné à réaliser
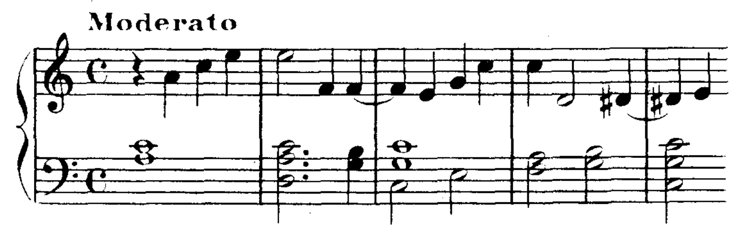
(Voir "Réalisations" page 91)



RETARDS IRRÉGULIERS
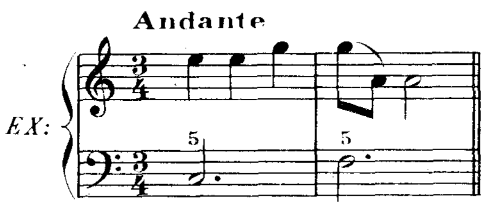
§ 120. — 1° – Les retards que nous venons d'étudier font tous leur résolution sur le degré conjoint inférieur ou supérieur. — Ceux-ci, au contraire se résolvent sur une note quelconque de l'accord suivant. — Généralement admis dans le style libre, ils sont proscrits du style scolastique. — Les exemples suivants appartiennent tous au premier;
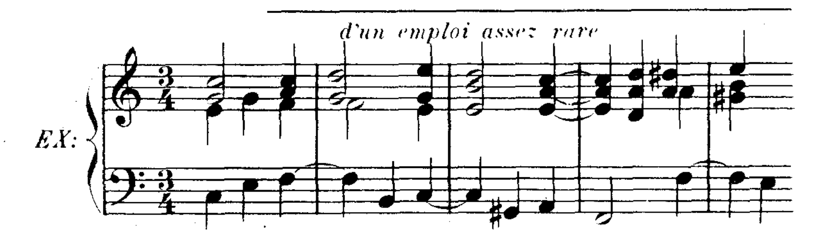




Dans ce deuxième exemple, le retard est répété, ce qui lui donne un caractère plus expressif, analogue à celui de l'appoggiature.
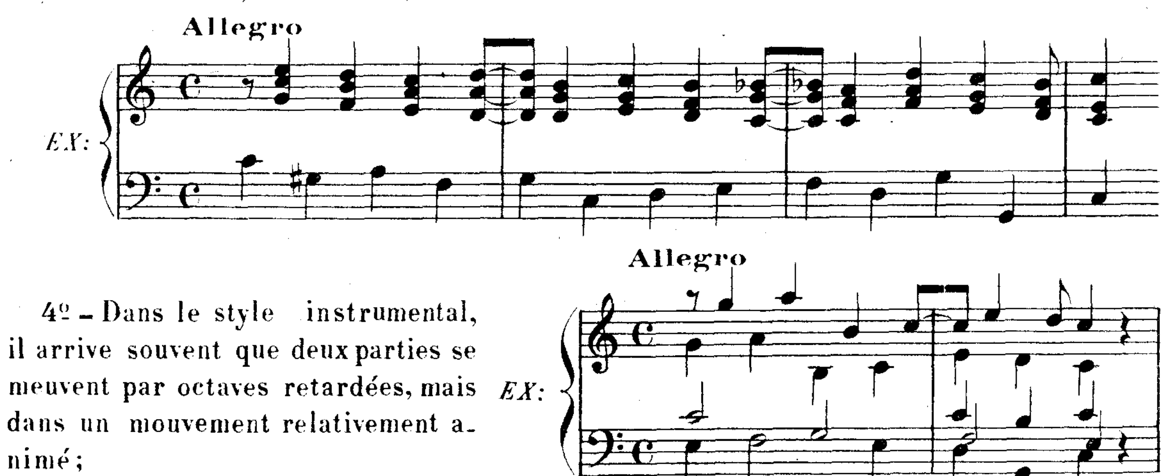
2° – L'exemple suivant, tiré de Mignon, d'Ambroise Thomas, montre un emploi heureux de ce nouvel élément;



3° – Ces retards irréguliers sont peu usités à la basse ou leur effet est souvent plat ou dur;



Mais ils sont très usités avec l'émission simultanée de toutes les parties supérieures sur la basse;



4° – Dans le style instrumental, il arrive souvent que deux parties se meuvent par octaves retardées, mais dans un mouvement relativement animé;

N.B. — Ces retards n'étant pas usités à l'école, nous n'en donnons pas de leçons spéciales.

CHAPITRE II

PÉDALES

§ 121. — Une note placée à la basse et se prolongeant, alors que des harmonies souvent étrangères à cette basse se font entendre pendant sa durée, s'appelle *Pédale*. Elle affecte toujours la tonique ou la dominante du ton établi, et n'est pas forcément étrangère aux accords auxquels elle sert de pivot. — La Pédale a une force d'attraction et une puissance tonale telles, que, quelles que soient les harmonies qui évoluent au-dessus d'elle, elle finit toujours par ramener l'ensemble à la tonalité initiale;
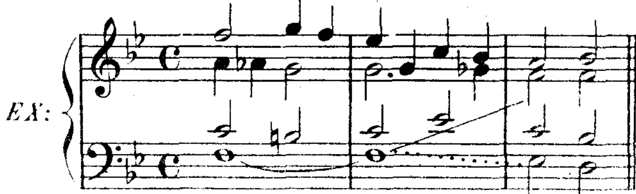
EX: Pédale de tonique

Pédale de dominante

Les Pédales ont souvent une durée fort longue; cela est affaire du goût et de l'intention du Compositeur de produire certains effets. Elles sont souvent aussi fort courtes. Aucune règle ne peut être précisée à ce sujet;

§ 122. — En principe, la Pédale ne doit prendre fin que sur un accord dont elle fasse partie; cependant, on pourrait admettre, même à l'école, le cas suivant où la Pédale, n'étant pas note intégrante de l'accord sur lequel elle se termine, devient *note intégrante de l'accord qui suit*. La basse doit alors procéder par degrés conjoints;

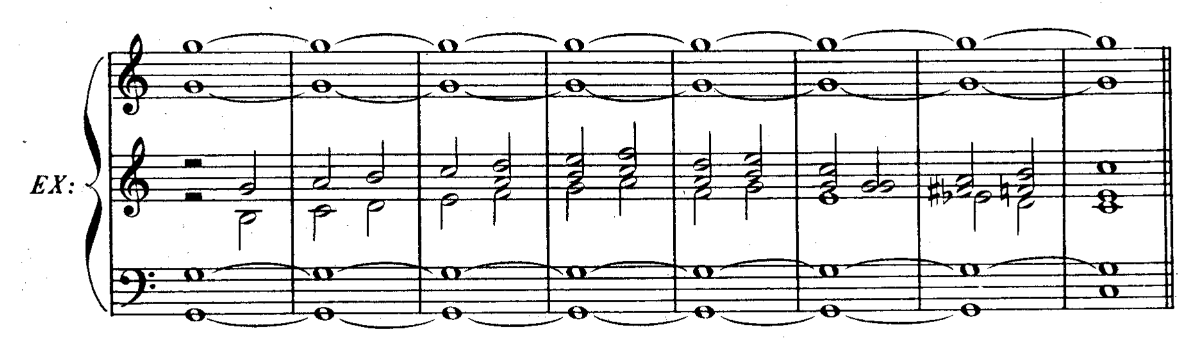
EX:
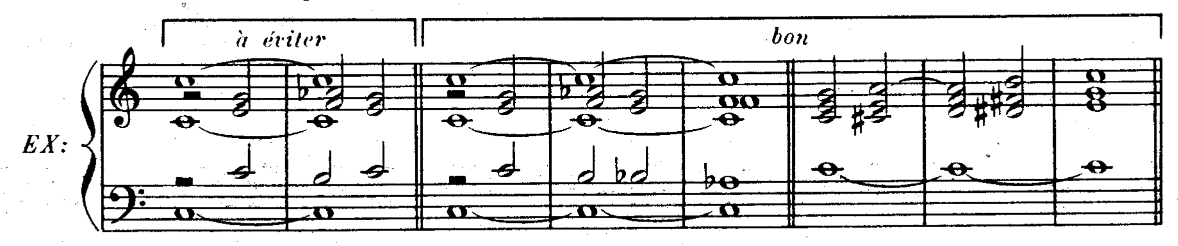


§ 122bis. — Pendant la durée d'une Pédale, quelque soit l'éloignement des tons que l'on aborde, il ne faut pas laisser perdre de vue la fonction tonale de cette Pédale, c'est-à-dire qu'on doit revenir de temps en temps à des accords dont elle est note intégrante.

Et quand la Pédale n'est pas note intégrante, c'est la partie immédiatement placée au-dessus d'elle qui doit servir de basse réelle et être traitée comme telle. — On doit aussi s'efforcer, — nous le rappelons avec intention — de procéder le plus souvent possible par *degrés conjoints*, cette manière de réaliser donnant toujours *le meilleur résultat* au point de vue du charme et de la douceur des successions.

§ 123. — La Pédale peut être doublée à la basse si l'on écrit à un grand nombre de parties. Elle peut être également doublée, ou triplée, dans les parties supérieures, à la condition qu'elle ne soit pas étrangère à plus de deux accords consécutifs;

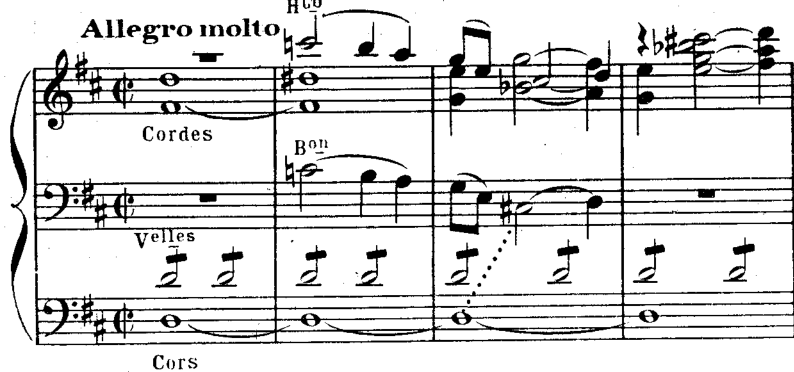


§ 123bis. — L'avant dernière mesure de l'exemple précédent donne lieu à la remarque suivante: à savoir que, dans des cas semblables, la rencontre en seconde mineure avec la Pédale n'est admissible que si elle s'éloigne ensuite de cette Pédale par mouvement contraire conjoint;
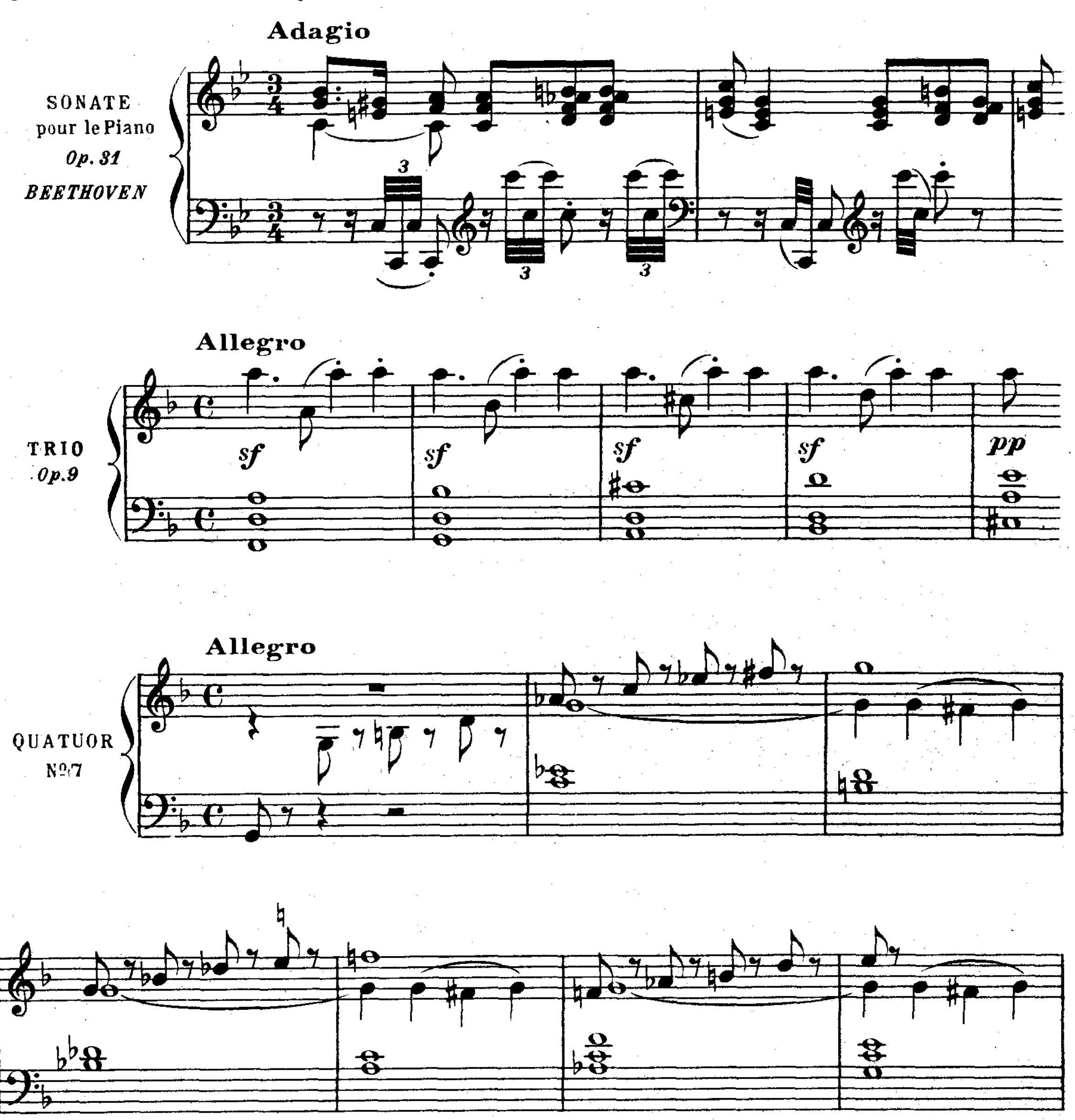


Cependant, dans la musique instrumentale, des exemples célèbres autorisent une dérogation à ce principe. Mozart a écrit le passage suivant dans l'Ouverture de Don Juan. La différence des timbres et le mouvement vif atténuent complètement la dureté qui pourrait en résulter.

Dans le style vocal, un pareil frottement serait inadmissible;



§ 123ter. — Nous voulons mettre aussi sous les yeux de l'élève trois exemples de Beethoven où l'on voit comment le génie se manifeste et sait s'imposer. Mais l'écolier ne peut qu'admirer, méditer et...... travailler en attendant que l'inspiration divine vienne peut-être un jour illuminer son âme! Comme on le verra, ces exemples appartiennent tous au style instrumental;
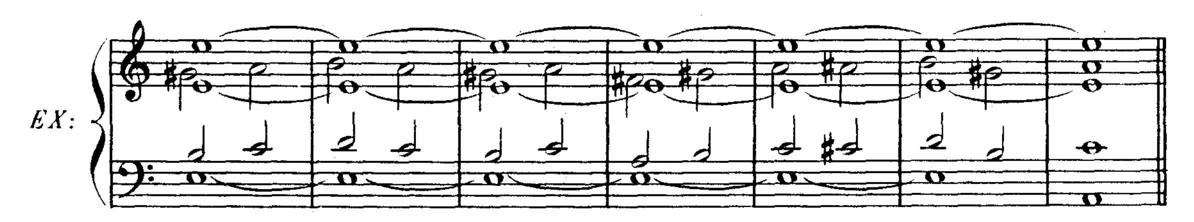


N.B. — Reber donne, dans son Traité, un exemple où le frottement, quoiqu'à distance d'octave, n'en reste pas moins impraticable. Le voici;

très mauvais
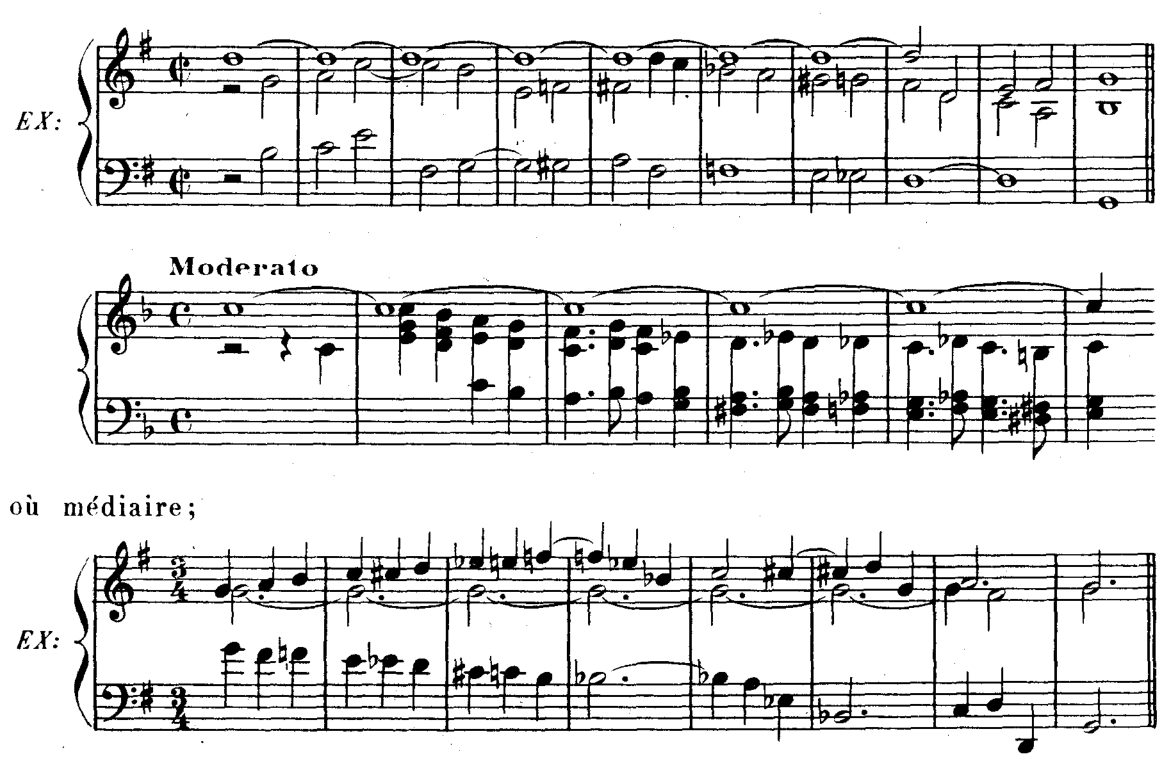
EX:

§ 124.— Par extension, une tonique ou une dominante doublée dans plusieurs parties et se prolongeant pendant une certaine période, prend le nom de Pédale, même si elle n'est étrangère à aucun des accords qui la constituent;



N.B.— Par les exemples qui précèdent, on voit que les syncopes simultanées aux deux parties extrêmes n'ont pas d'inconvénients sur une Pédale.

§ 124bis.— La Pédale peut être seulement supérieure;



ACCORDS DE 11e ET 13e TONIQUE

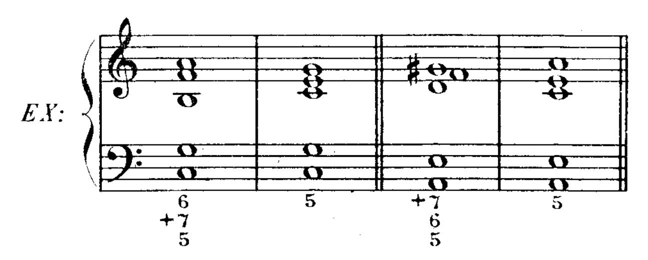
§ 125.— Les accords de 11e et de 13e tonique ne sont autre chose que les accords de 7e de dominante, de 9e majeure et de 9e mineure, *placés sur la tonique* ou sur une *note considérée* momentanément *comme tonique*.— Nous les avons déjà entrevus, employés comme retards simultanés (§ 118ter) et nous avons vu que, dans ce cas, il suffit de prolonger le chiffrage précédent par une ligne horizontale pour que l'indication en soit précise.— Employés sur une Pédale, et comme appoggiatures, ils ont un chiffrage propre qui est le suivant;

+7 pour l'accord de 7e dominante avec ou sans fondamentale sur la tonique (11e tonique).

$\overset{6}{+7}$ pour la 9e majeure sans fondamentale (13e tonique majeure) et $\overset{+7}{6}$ pour la 9e mineure sans fondamentale (13e tonique mineure);
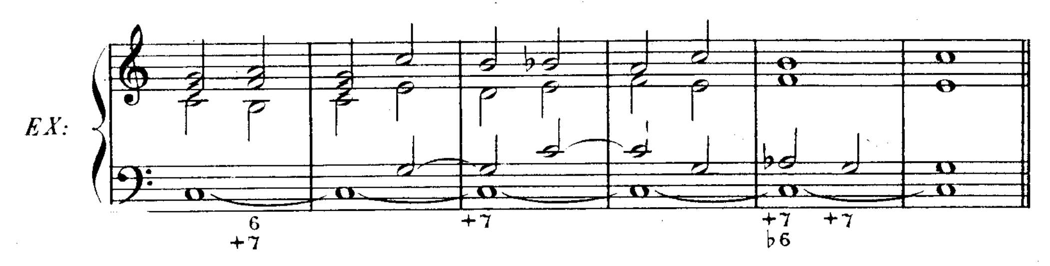
EX:

$\overset{6}{\underset{5}{+7}}$ pour la 9e majeure avec fondamentale (13e tonique majeure) et $\overset{+7}{\underset{5}{6}}$ pour la 9e mineure avec fondamentale (13e tonique mineure);



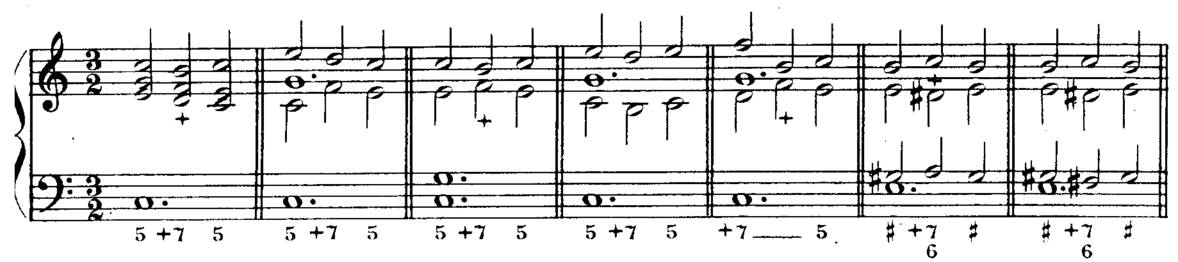
De cette façon, on voit que la disposition obligée de certaines notes, (voir accord de 9e majeure § 90) est clairement indiquée, et qu'il ne peut y avoir de confusion.

2º – Sur une Pédale ces accords peuvent se placer *indifféremment* sur les temps forts ou sur les temps faibles;
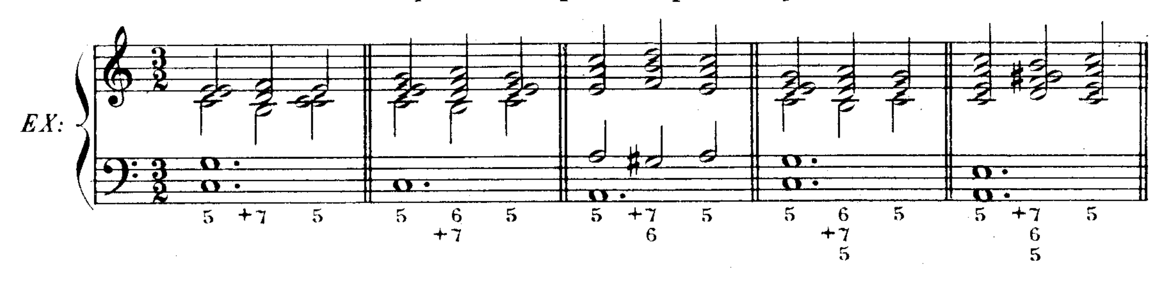


tandis que comme appoggiatures, ils doivent accuser un temps fort, ainsi que nous le verrons plus loin à l'article: Appoggiature.

3º – Lorsqu'on ecrit à quatre parties, les accords de 11e et 13e tonique ne peuvent être complets (moins encore à trois parties). Le sentiment mélodique *servira de guide* pour les notes à supprimer. – Ainsi, *selon les cas*, on pourra écrire des différentes manières suivantes:



4º – Les accords marqués d'une petite croix + sont les plus complets, parce qu'ils renferment les notes caractéristiques essentielles. Mais tous ces accords ne peuvent avoir leur véritable effet de plénitude qu'à cinq et six parties;
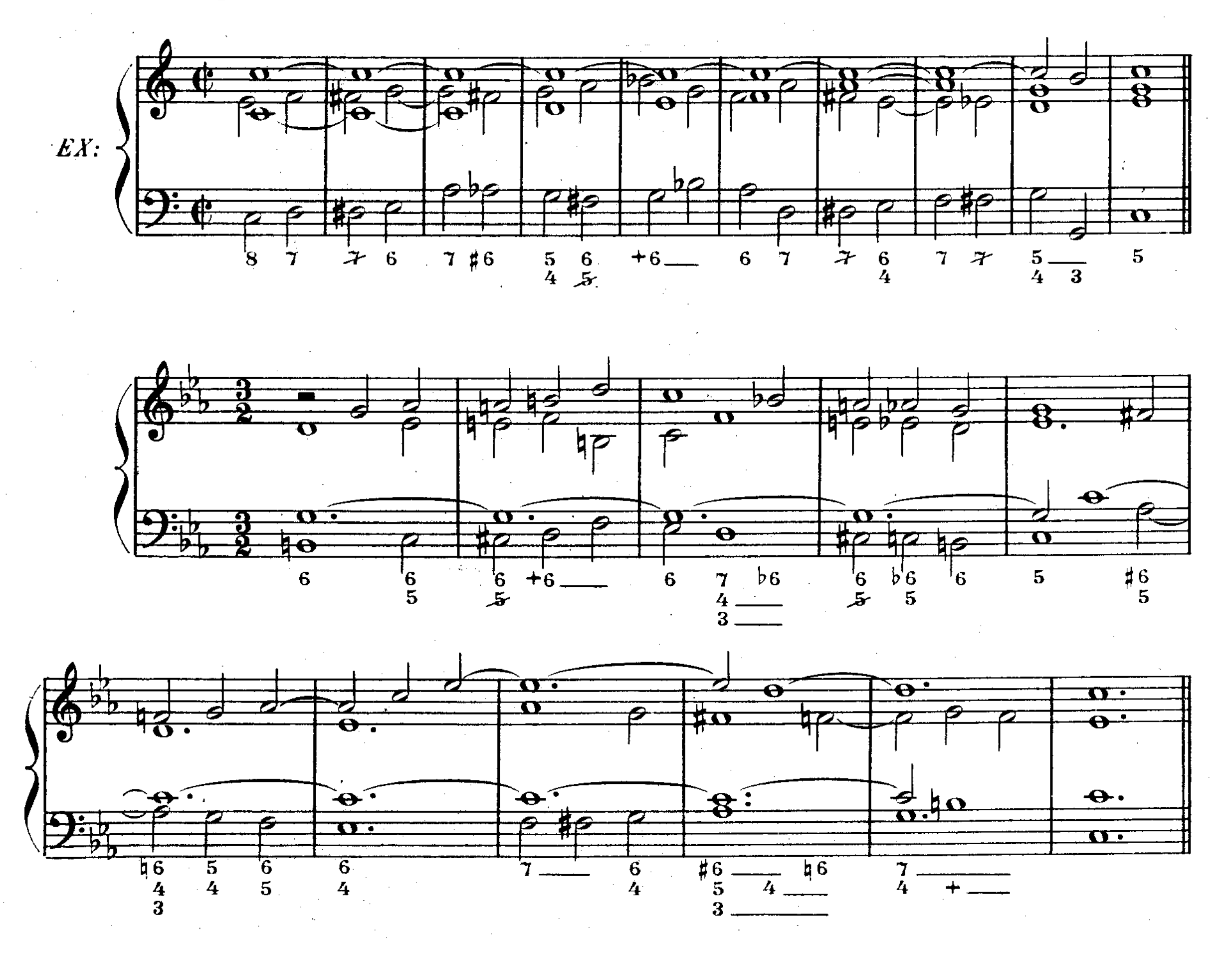


§ 125 bis. — Certaines agrégations ne peuvent se chiffrer clairement. Plus les combinaisons harmoniques sont compliquées, plus il est difficile de les indiquer d'une façon précise ;

EX:

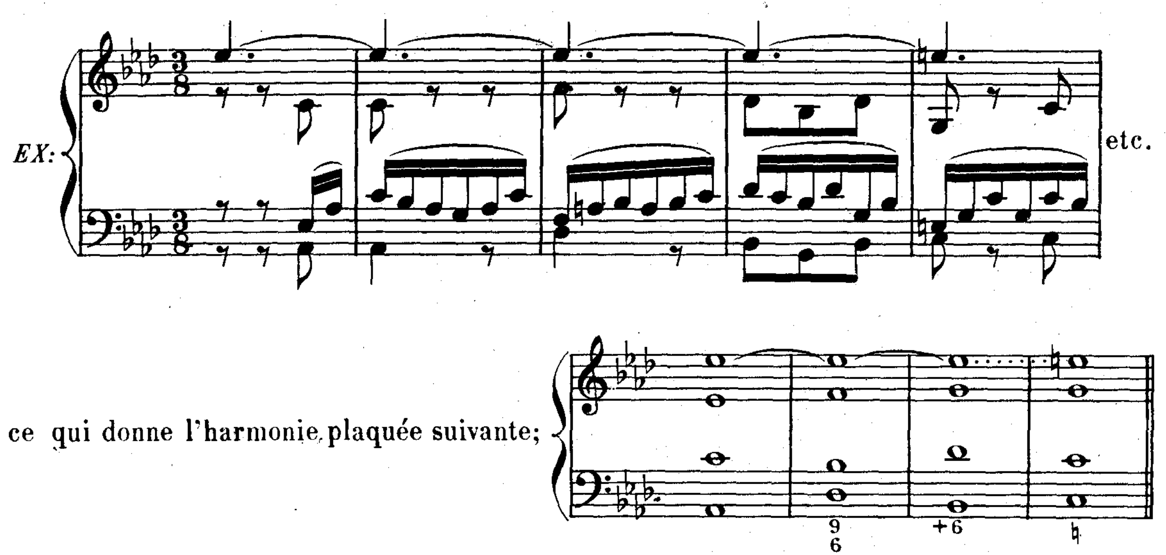
Cet exemple montre une double Pédale grave (tonique et dominante) dont l'emploi est assez fréquent, et peut être de longue durée, au gré du Compositeur.

Equivoques de la Pédale supérieure ou médiaire

§ 126. — Précédemment, nous avons vu que des dissonances peuvent, au lieu de se résoudre, se maintenir en place pour faire partie de l'accord suivant (§ 81); nous avons vu également le même procédé appliqué aux retards (§ 112, 13º). — On peut considérer ces différents cas, soit sous l'un de ces deux aspects, soit comme Pédale supérieure ou médiaire, d'où *l'équivoque* qui en résulte. Cela n'a d'ailleurs aucune importance quant au résultat ;

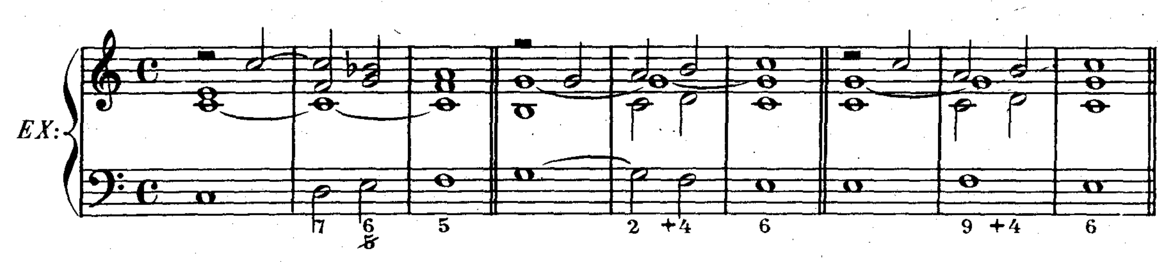


§ 126bis. — 1º — De même, la note formant équivoque peut se résoudre chromatiquement (§ 81). Un effet délicieux de ce genre se remarque dans la 5e Symphonie de Beethoven, où la Clarinette monte d'un demi-ton chromatique, produisant comme un rayon de lumière;
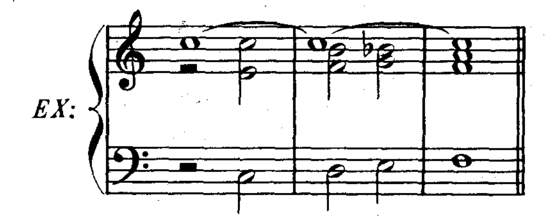


ce qui donne l'harmonie plaquée suivante;
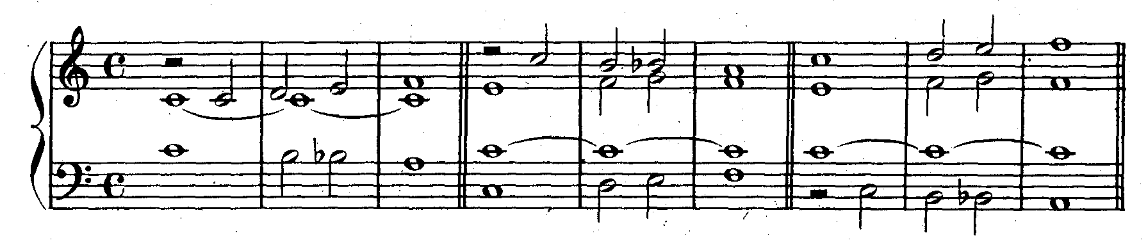
2º — Les courts exemples suivants sont très usités sous cette forme; ils ont été analysés précédemment comme dissonances ou retards se maintenant en place. Ils peuvent aussi être analysés comme formant de courtes Pédales. En ce cas, nous ne rappellerons que pour mémoire que la note Pédale ne doit être, comme toujours, que la tonique ou la dominante, ou les notes considérées momentanément comme telles;



3º — Voici un fragment fréquemment employé comme Pédale supérieure. Il sera analysé différemment et préférablement plus tard au Chapitre des notes de passage;



Il peut être réalisé des différentes manières suivantes;

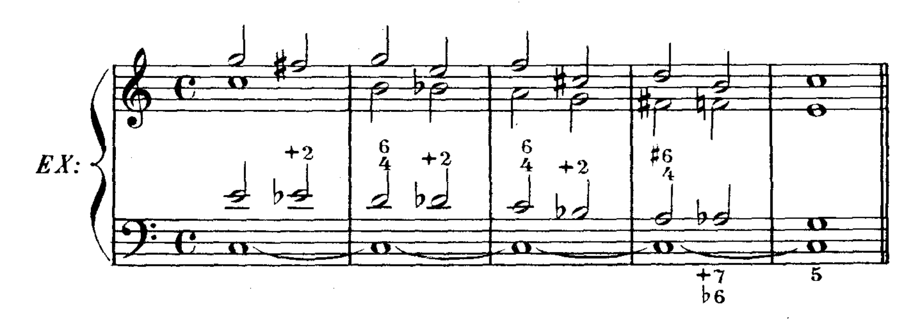


§ 126ter. — À l'école, la Pédale *basse* est presqu'exclusivement pratiquée; cependant les Pédales supérieures ou médiaires peuvent être employées dans l'harmonisation des Chants donnés, pourvu qu'elles ne *soient jamais étrangères à plus de deux accords consécutifs*.

N.B. — Avant de faire les exercices, nous appellerons de nouveau l'attention sur le point suivant: que c'est la partie la plus rapprochée de la Pédale qui doit servir de véritable Basse aux parties supérieures, sauf dans les passages où la Pédale est note intégrante.

Cette partie doit donc être traitée en *bonne Basse*, et être *chiffrée comme telle* toutes les fois que la Pédale n'est pas note intégrante.

Cependant en certains cas comme le suivant, la partie la plus rapprochée de la Basse pourrait être en contradiction avec ce qui vient d'être dit, à cause du mouvement conjoint des parties et de la douceur des enchaînements;
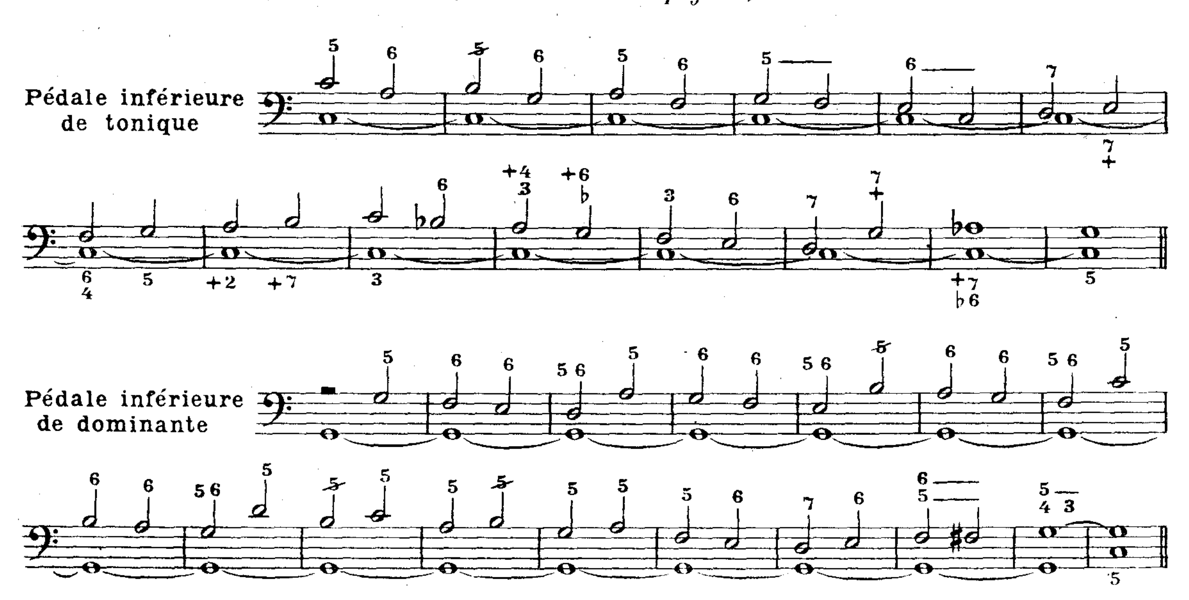


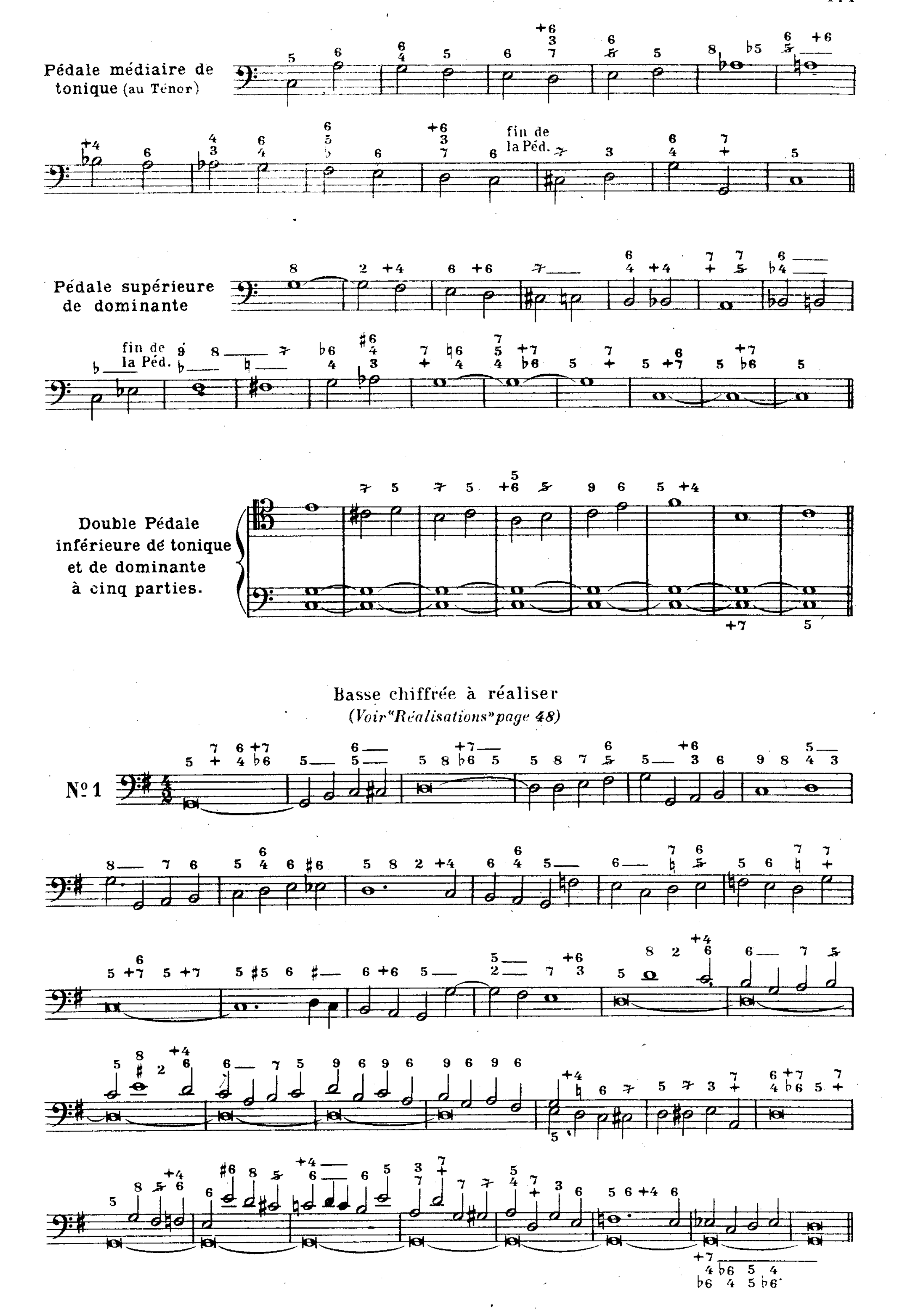
EXERCICES

PÉDALES

Fragments divers à réaliser
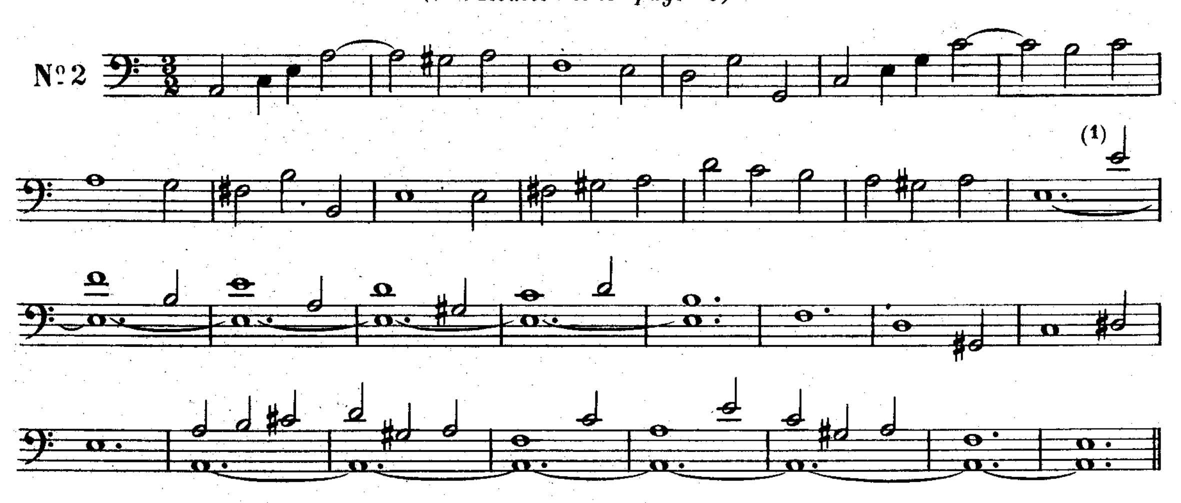
(Voir "Réalisations" page 47)




Pédale médiaire de tonique (au Ténor)
fin de la Péd.
Pédale supérieure de dominante
fin de la Péd.
Double Pédale inférieure de tonique et de dominante à cinq parties.
Basse chiffrée à réaliser
(Voir "Réalisations" page 48)
N° 1

Basse donnée à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 49)



(1) Nous écrivons la partie immédiatement supérieure à la Pédale, afin de faciliter le travail de l'élève, et aussi pour lui montrer la voie qu'il devra suivre lorsqu'il aura plus tard à réaliser les Pédales sans aucune indication.

DEUX CHANTS DONNÉS À RÉALISER

(Voir "Réalisations" page 92)

N.B. — Nous indiquons dans ces deux chants les Pédales qu'on doit y introduire, avec le point de départ et le point d'arrivée.

N° 1

Péd. infér. de domin.

Péd. de tonique

N° 2

Péd. médiaire de domin.

Péd. méd. de dom. en Si♭

Péd. infér. de domin.

Péd. infér. de tonique

CINQUIÈME PARTIE

Notes essentiellement Mélodiques étrangères à l'Harmonie

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

§ 127. — Nous classerons les notes étrangères en deux sections: 1º - Notes de passage; Broderies. 2º - Anticipations, Appoggiatures, Echappées. — En raison de la place importante que la plupart de ces éléments tiennent dans la musique instrumentale, nous puiserons souvent nos exemples dans cette forme de musique, et nous ne perdrons pas de vue que l'harmonie ne doit pas césser d'être correctement écrite, quelque soit l'emploi fait des notes accidentelles.

1º - On appelle *ornement* une note étrangère à l'harmonie, et qui n'est à distance de la note principale que d'un ton ou d'un demi-ton diatonique supérieur ou inférieur;

EX:

2º - Dans le mode mineur, si le VIIᵉ degré sert d'ornement au VIᵉ, il est forcément altéré;

3º - De même si le VIᵉ sert d'ornement au VIIᵉ, il sera lui-même altéré;

4º - L'ornement altéré peut provoquer une modulation;
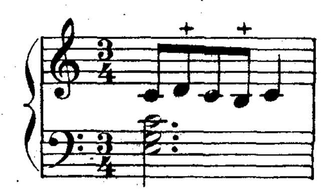
mais il peut aussi n'avoir aucun effet sur la tonalité;

et si l'ornement diatonique mineur devient majeur, la modulation s'impose;

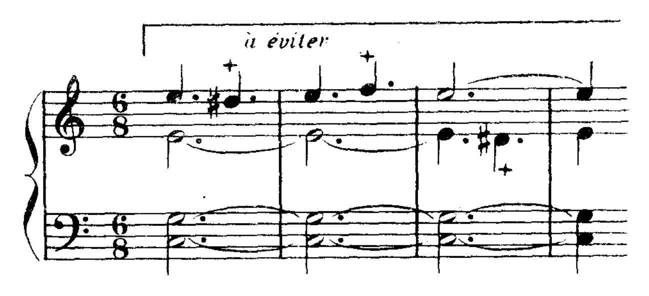
en RÉ

5º - Toute note d'un accord peut être doublée par la même note ornée, mais à la distance d'une octave au moins;
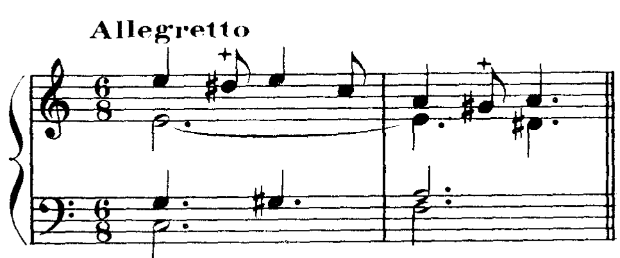
Dans le style instrumental seulement, et avec des instruments de timbres différents, on pourrait pratiquer la combinaison suivante, et des combinaisons analogues:
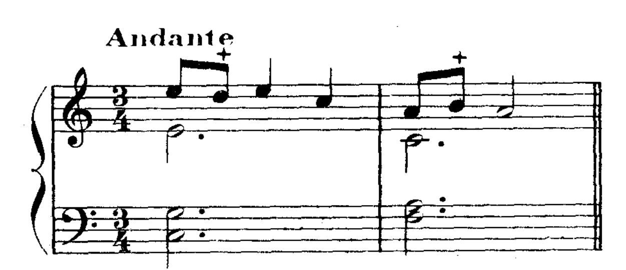


6º – La 3ce majeure étant un intervalle délicat et sensible, on doit éviter de l'orner à une octave supérieure ou inférieure par *demi-ton* ;



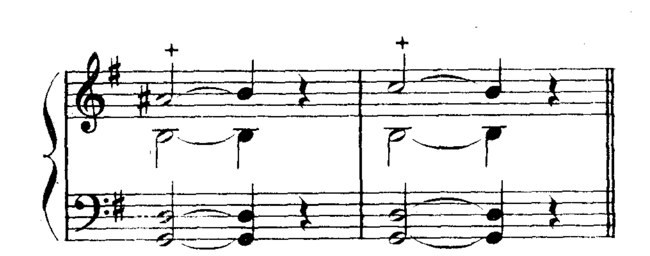
Cependant avec des valeurs brèves, la réalisation suivante serait admissible et d'un bon effet;



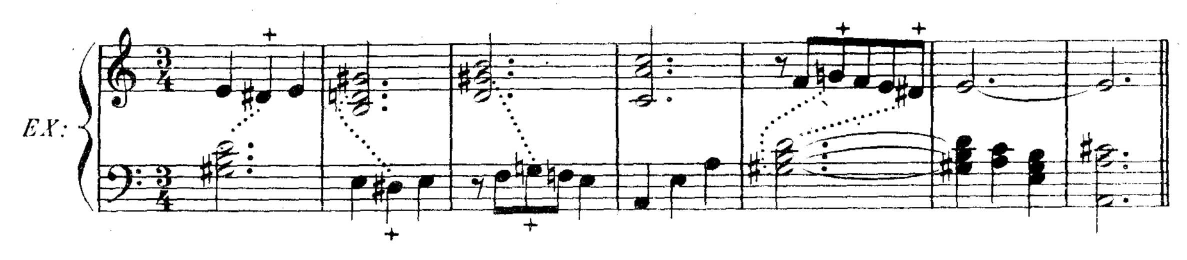
et, si l'ornement était *d'un ton* inférieur ou supérieur au lieu d'un demi-ton, l'effet serait sensiblement meilleur et plus admissible encore;



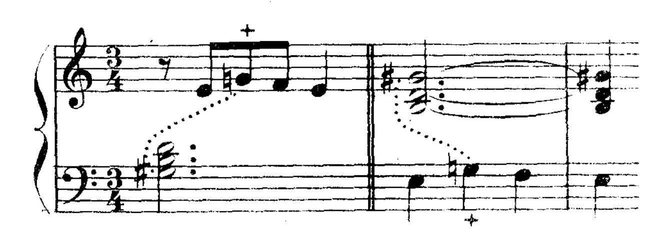
7º – Sous forme d'Appoggiature, la version suivante serait intolérable;



8º – Une note peut être entendue comme note intégrante, pendant que la même note altérée lui sert d'ornement, soit à l'unisson, soit à l'octave;
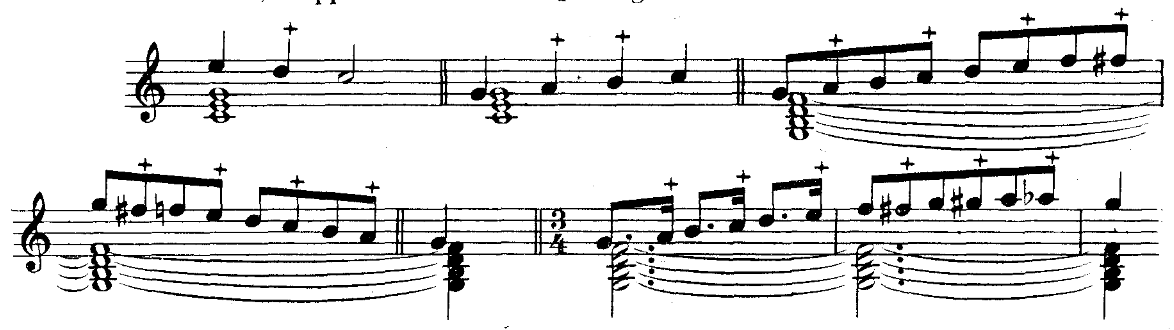


Cependant les exemples suivants ne sont guère possibles que dans le style instrumental;



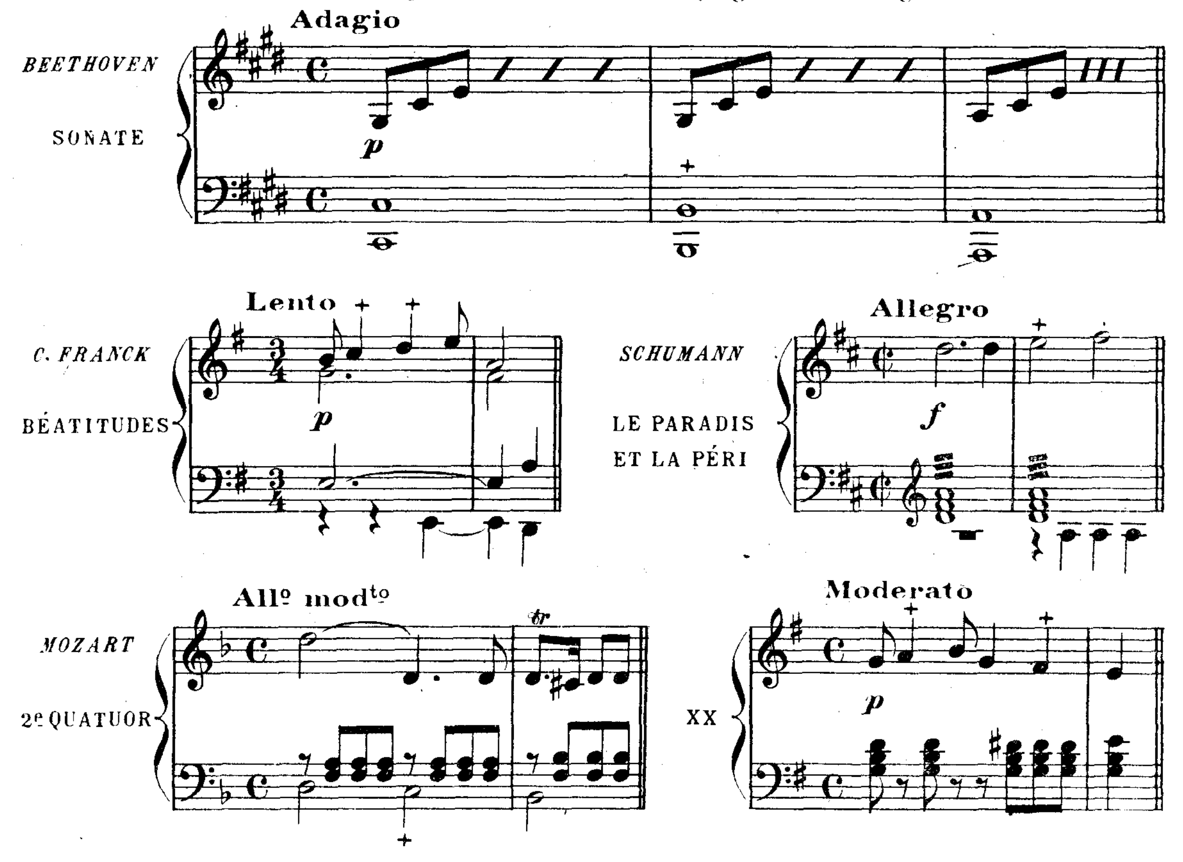
N.B. – D'autres observations seront présentées au fur et à mesure des développements concernant ces divers artifices. Nous n'avons indiqué ici que les principales.

NOTES DE PASSAGE

§ 128.— Toutes les notes qui viennent s'interposer entre deux notes réelles de l'harmonie, par degrés conjoints diatoniques ou chromatiques et par mouvement ascendant ou descendant, s'appellent *notes de passage*.
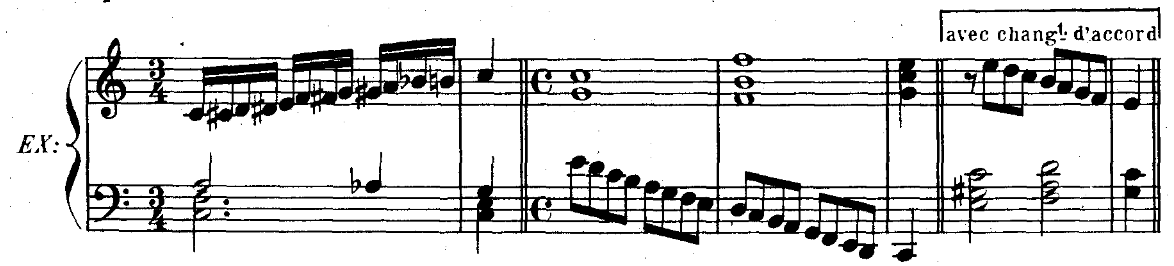


§ 128 bis.— Elles sont le plus souvent de valeur courte. On trouve pourtant dans les Maîtres de célèbres exemples où la note de passage a une longue durée;
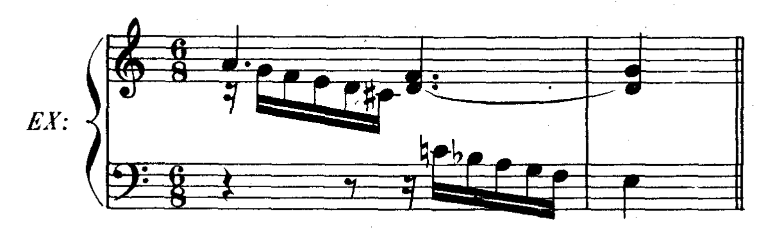


§ 128 ter.— De toutes les notes étrangères, les notes de passage sont (avec les broderies que nous étudierons bientôt) les plus usitées, quel que soit le style, grave ou léger, où elles figurent. Elles donnent à la partie prédominante une allure plus souple, plus élégante, plus naturelle, quoiqu'elles puissent également être employées avec bonheur dans les autres parties.

§ 129. — Dans les gammes diatoniques ou chromatiques, *avec ou sans changement d'accord*, l'oreille ne perçoit comme notes réelles que celles du point de départ ou du point d'arrivée ;



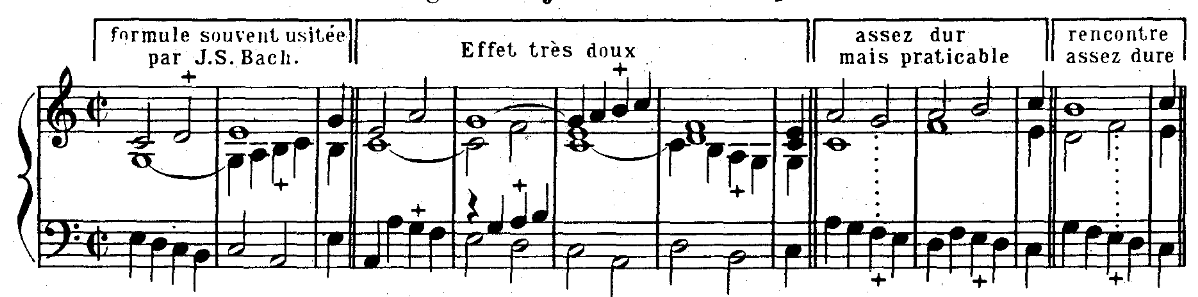
§ 129bis. — Pour les instruments à clavier on peut écrire comme l'a fait J. S. Bach dans l'exemple suivant ;



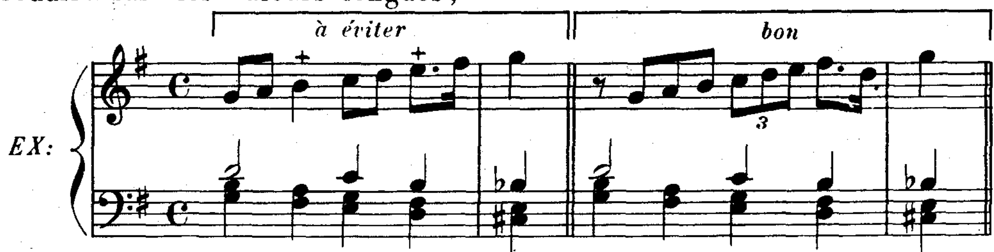
Le *La* et le *Ré* servent de point de départ aux groupes de doubles croches.

N.B. — Il n'est presque pas de composition où la note de passage ne joue un rôle très important. On peut la considérer comme un des éléments essentiels de l'art d'écrire, quel que soit le caractère et le genre de l'œuvre.
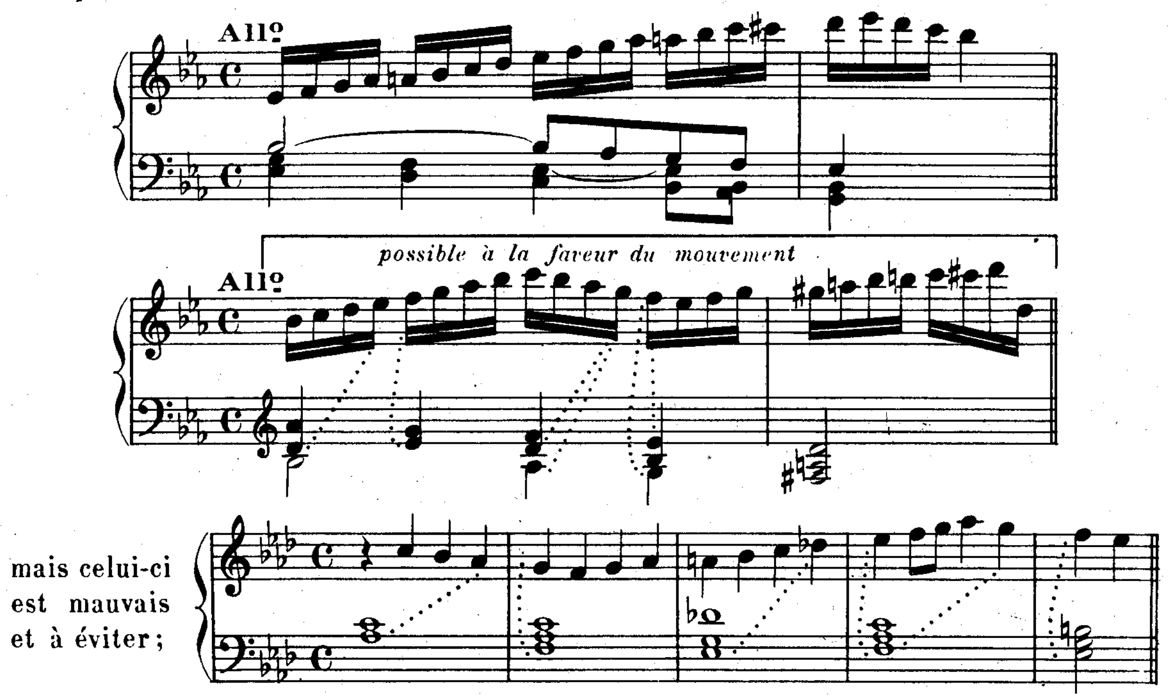
§ 130. — En principe on doit éviter la coïncidence des notes de passage avec le changement d'accord, le résultat en étant généralement dur. — Cependant les anciens Maîtres ont souvent pratiqué cette coïncidence, surtout à la faveur du mouvement contraire et des degrés conjoints des deux parties ;



§ 130bis. — Avec des valeurs inégales, les changements d'accord ne doivent pas se produire sur les valeurs longues ;



§ 131. — Les cas d'emploi des notes de passage sont très variés et pour ainsi dire innombrables. Les signaler tous est presqu'impossible. Contentons-nous des principaux, en remarquant que les mouvements contraires et les degrés conjoints autorisent les rencontres parfois les plus imprévues relativement à la coïncidence dont nous venons de parler au § 130, surtout dans un mouvement vif et dans le style instrumental. Ainsi les exemples suivants sont admissibles.

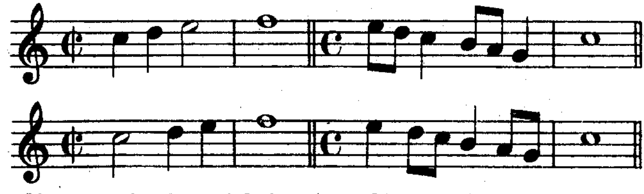


§ 132. — Pour résumer, établissons que: *dans le style rigoureux*, on évite généralement qu'une note de passage frappe ***simultanément*** et par ***mouvement semblable*** avec une note réelle de l'accord. On évite aussi que le changement d'accord coïncide avec la note de passage, par quelque mouvement et dans quelque partie que ce soit.

On pourrait, il nous semble, être un peu moins sévère, et sans danger pour les études, s'autoriser de l'exemple de J.S.Bach qui a donné en ce genre des modèles inimitables. Mais il y faut le goût et la maîtrise que l'élève ne peut acquérir que progressivement.

Il faut ajouter que lorsqu'il y a rencontre entre une note de passage et une note réelle par ***mouvement direct***, pour savoir s'il y a faute de réalisation, il faut substituer la note réelle à la note de passage (voir le dernier exemple du § 131).

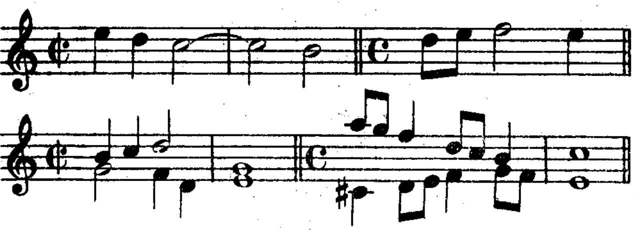
§ 133. — Les rythmes de deux notes allant d'un temps fort à un temps faible; sont généralement d'un effet boiteux. On doit s'efforcer de les éviter et leur préférer ceux allant du temps faible au temps fort;
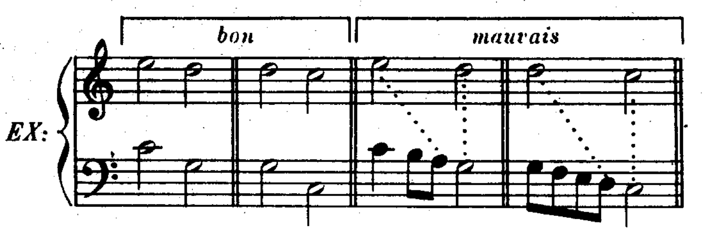


à moins que l'auteur, pour un effet particulier, n'ait donné lui même l'exemple de ces rythmes dans la partie donnée.

Ils sont au contraire très bons s'ils s'arrêtent sur une note syncopée;
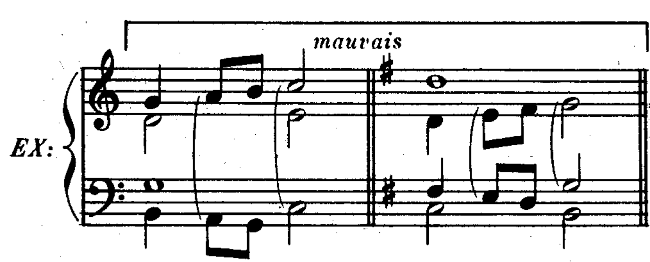
ou si une autre partie répond par un rythme semblable du temps faible au temps fort;
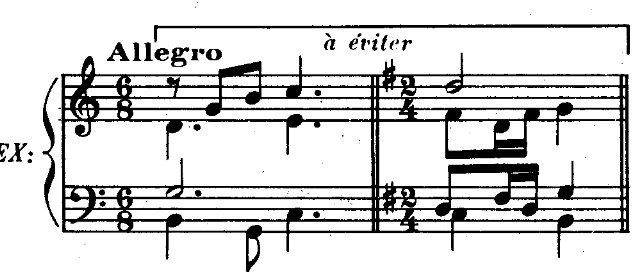


§ 133bis.— Voici comment une réalisation correcte peut être rendue incorrecte par l'adjonction de notes de passage;

EX: 
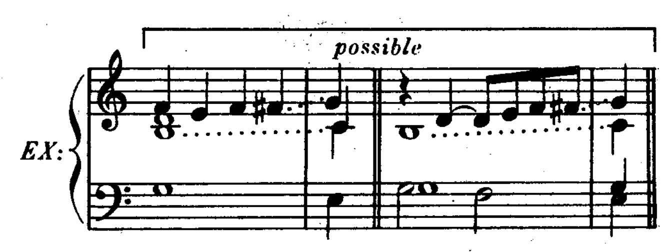
Et lorsqu'un échange avec notes de passage vient aboutir par mouvement direct sur l'octave, il en résulte deux octaves considérées comme consécutives et *par conséquent défendues*;

EX: 
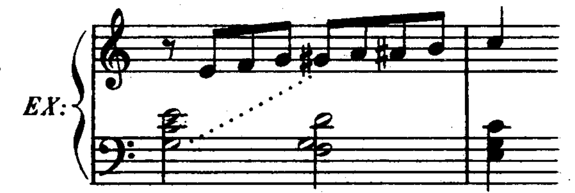
Un échange dans un mouvement vif, même sans notes de passage, n'est ni élégant ni correct. Il doit être évité par les compositeurs soucieux de la pureté dans l'art d'écrire;

EX: 

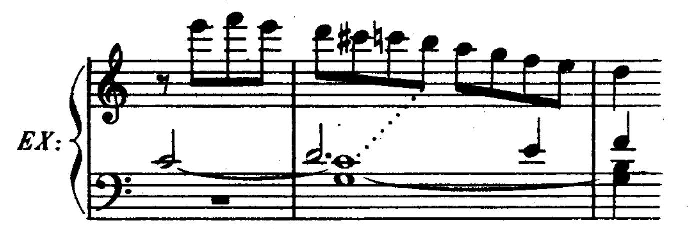
§ 133ter.— Il arrive quelquefois, dans le style libre, qu'on fasse monter la 7e chromatiquement. Il résulte de cette réalisation deux 5tes qui ne sont point d'un mauvais effet lorsqu'elles sont présentées mélodiqement;

EX: 
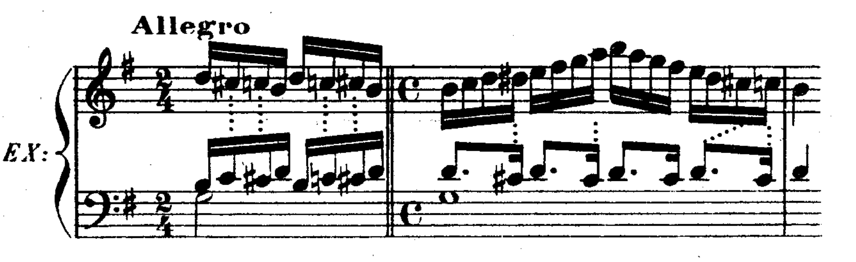
Avec les notes de passage, on ne se préoccupe généralement pas de fausses relations d'octaves;

EX: 
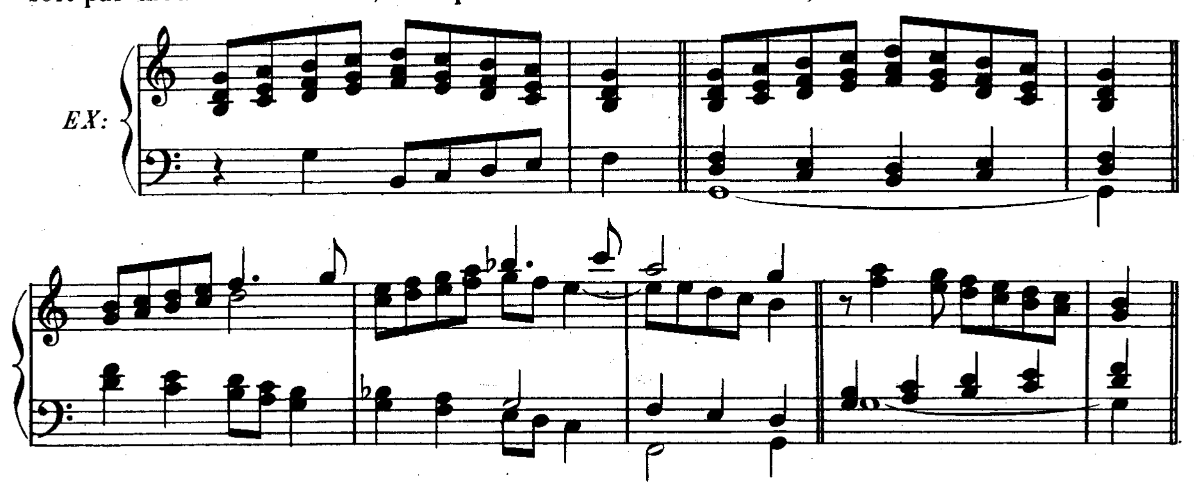
Pas plus que de la réalisation qui consiste à faire entendre comme note de passage la résolution d'un retard pendant la durée de ce même retard;

EX: 

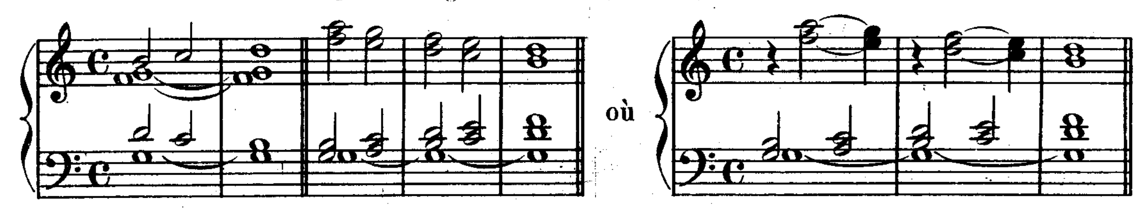
Dans le style instrumental, et dans un mouvement vif, des rencontres comme les suivantes n'ont pas d'inconvénients;

EX: 
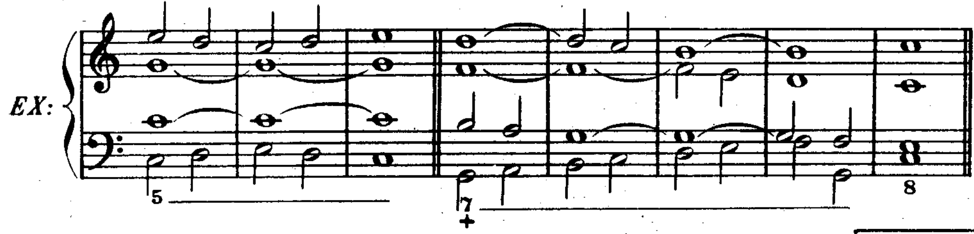
§ 134.— Les notes de passage peuvent se produire dans plusieurs parties à la fois, soit par mouvement direct, soit par mouvement contraire ;



§ 134bis.— Dans le style purement vocal,(1) les notes de passage simultanées sont généralement d'une durée plus longue, et presque toujours en rapports consonants ;



Et, lorsque le passage de la fondamentale à l'un de ses renversements ou le passage d'un renversement à un autre se fait au moyen de notes de passage, on prolonge simplement le chiffrage par une ligne horizontale ;



§ 134ter.— Lorsque des notes de passage aboutissent à l'unisson sur une note tenue, on doit éviter que l'intervalle précédant cet unisson soit une seconde mineure ;

EX: *mauvais*

De même les rapports de 7e majeure et de 9e mineure doivent être évités, relativement à l'octave sur la 3ce majeure d'un accord ;
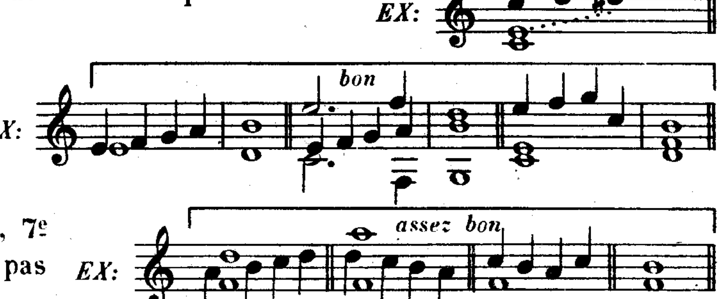
EX: *à éviter*

excepté pourtant si un mouvement chromatique venait en adoucir l'effet ;

EX: *meilleur*
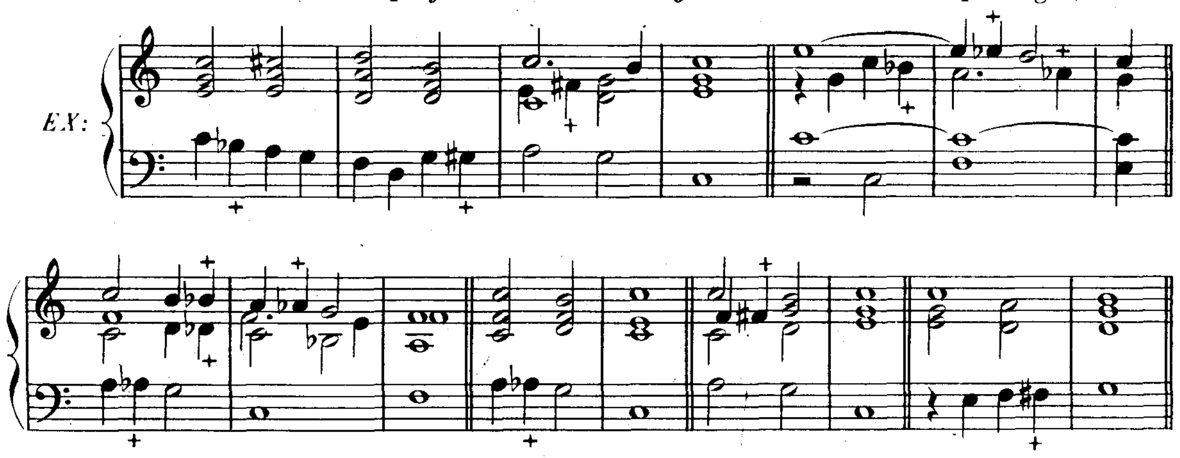
Mais si au contraire les deux parties partent de l'unisson ou de l'octave ces rapports sont sans inconvénient ;

Les rapports de 2e *majeure*, 7e *mineure*, et 9e *majeure* n'offrent pas le même danger ;

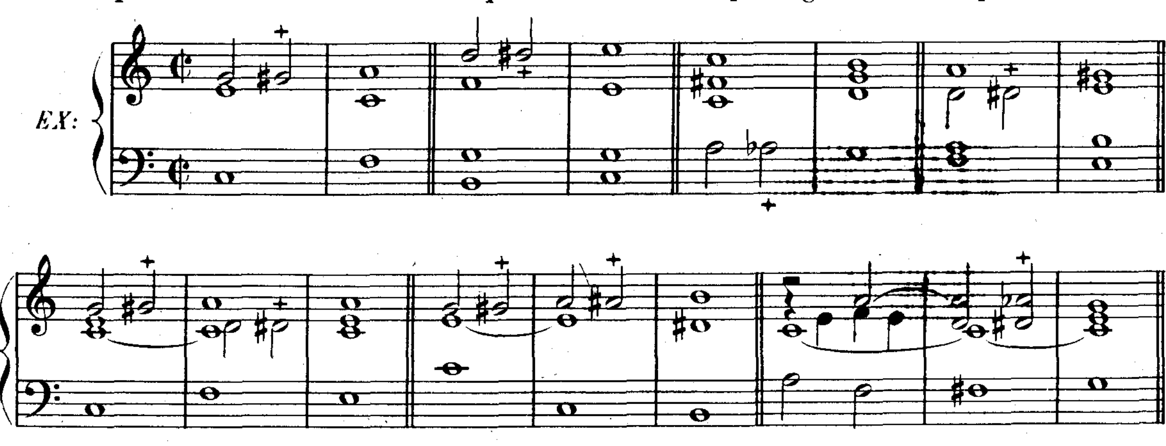


(1) Tout ce qui suit concerne particulièrement le style vocal.
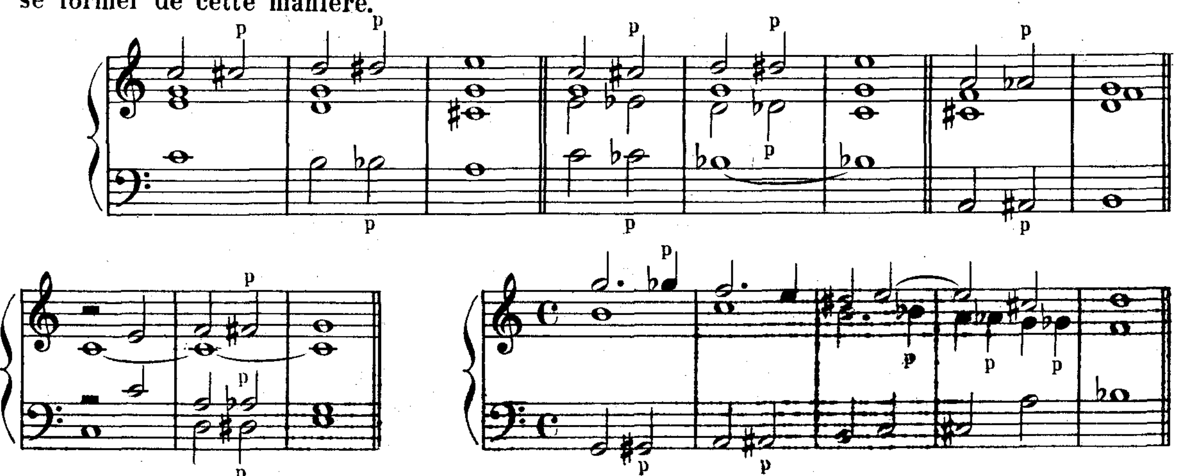
§ 135. — La plupart des notes accidentées produisant des modulations passagères (voir § 72) ont le plus souvent le caractère de notes de passage chromatiques à cause du peu d'importance de la modulation, laquelle ne détruit en rien l'impression tonale. Elles doivent donc *préférablement s'analyser comme notes de passage*;



§ 135bis. — Des notes chromatiques placées sur les temps faibles peuvent donner à certains accords l'aspect *d'accords altérés*, alors que réellement on ne doit considérer ces notes que comme notes de passage. — Tel est en effet le véritable caractère des harmonies suivantes. Les altérations qu'elles contiennent ne sont autre chose que des altérations mélodiques ou notes de passage chromatiques;



Les harmonies les plus imprévues, et en apparence les plus bizarres peuvent du reste se former de cette manière.



GOUNOD

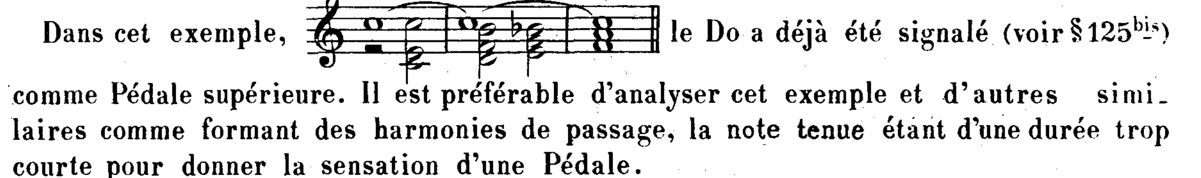
Introduction de FAUST

REMARQUE. — De tout ce qui précède, on peut conclure et poser en règle générale que: Toute note d'un accord devant franchir un intervalle d'un ton ascendant ou descendant pour aller sur l'accord suivant, *est susceptible de recevoir une altération mélodique* qui a le caractère de note de passage, et doit s'analyser comme telle, quelle que soit l'agrégation qui en résulte.

Des combinaisons infinies et très variées peuvent se trouver ainsi. — Bien des harmonies qui surprennent et charment les oreilles délicates ne sont souvent que le résultat de notes de passage chromatiques adroitement présentées.
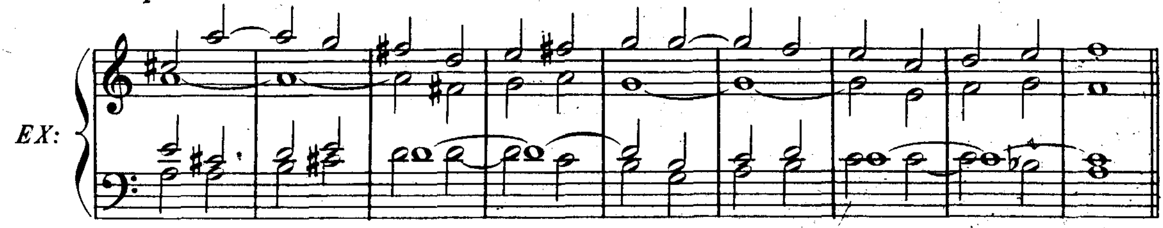
Il n'en faut pas faire abus comme de tout ce qui est un peu étrange, mais l'usage *modéré et approprié au caractère du sujet qu'on traite* peut en être excellent et donner à la fois du piquant et du relief à l'harmonie.

Dans cet exemple,
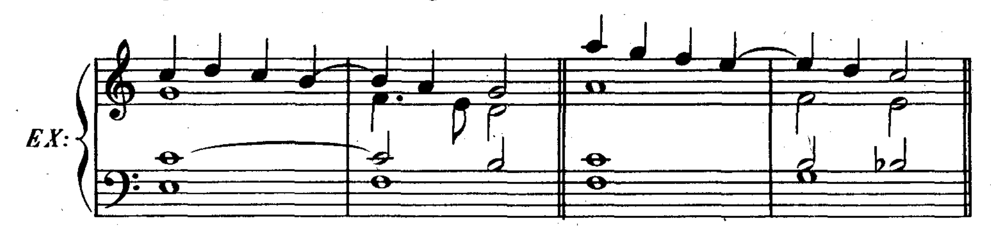


le Do a déjà été signalé (voir §125[bis]) comme Pédale supérieure. Il est préférable d'analyser cet exemple et d'autres similaires comme formant des harmonies de passage, la note tenue étant d'une durée trop courte pour donner la sensation d'une Pédale.

Les exemples suivants peuvent aussi se rattacher à cette définition; nous les avons déjà vus, analysés différemment (comme 7[es] doublées, dont une se maintient en place, ou comme petites Pédales intérieures).



§ 135ter. — Il reste à ajouter à tout ce qui vient d'être dit sur les notes de passage: que celles-ci peuvent parfois servir de préparation à un retard; il faut, dans ce cas que le style se prête à ce genre d'artifice;
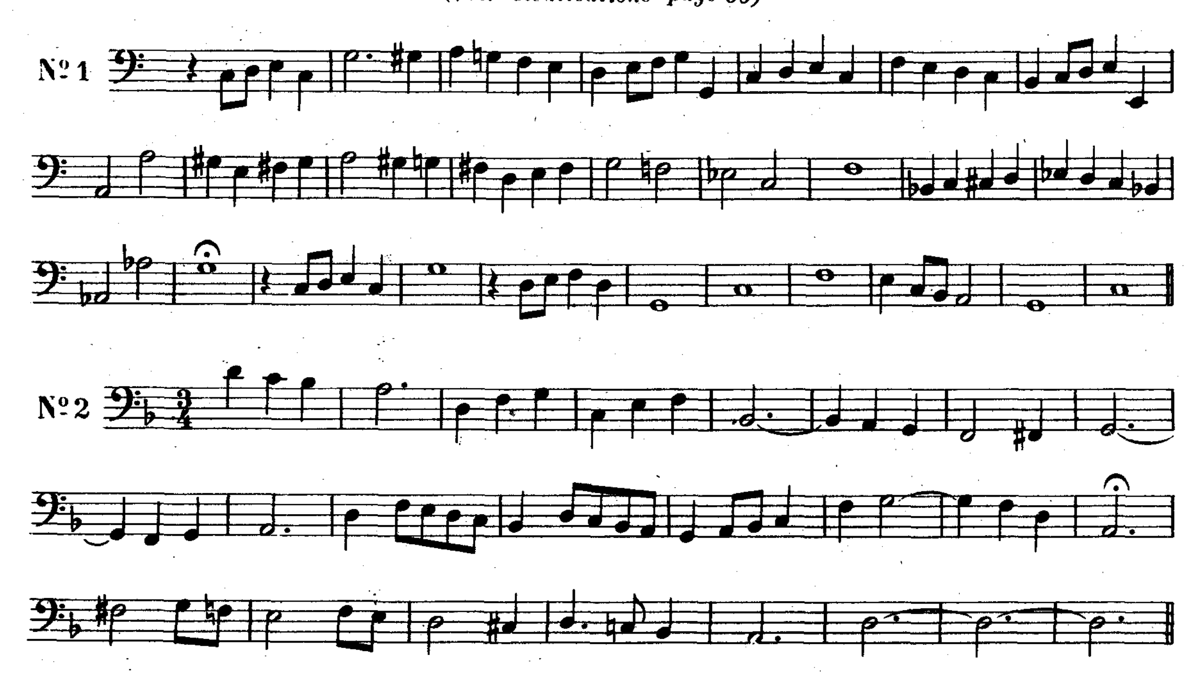


En supprimant la liaison qui constitue le retard, l'analyse doit se faire comme il sera dit en traitant de l'Anticipation et de l'Appoggiature.

EXERCICES
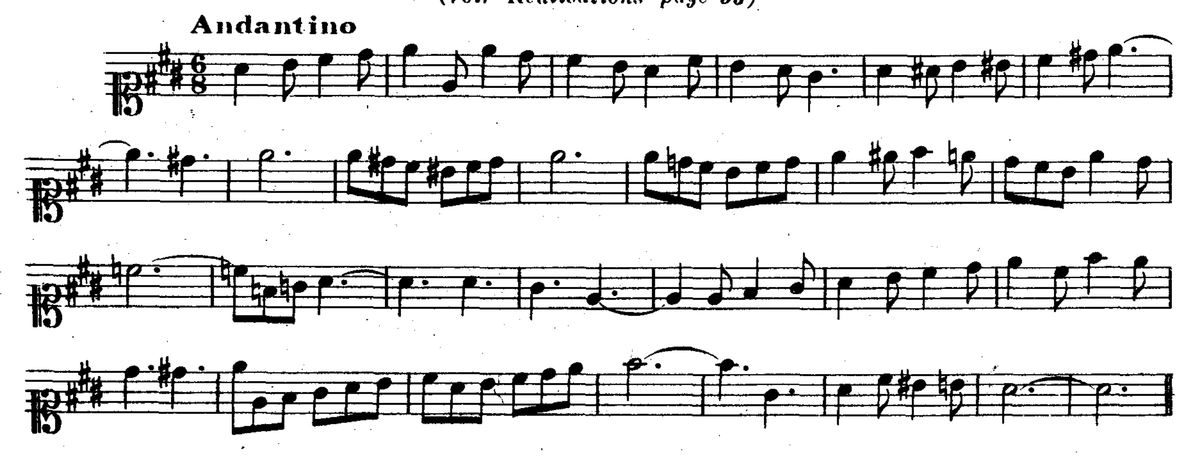
Basses à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 50)



CHANT DONNÉ
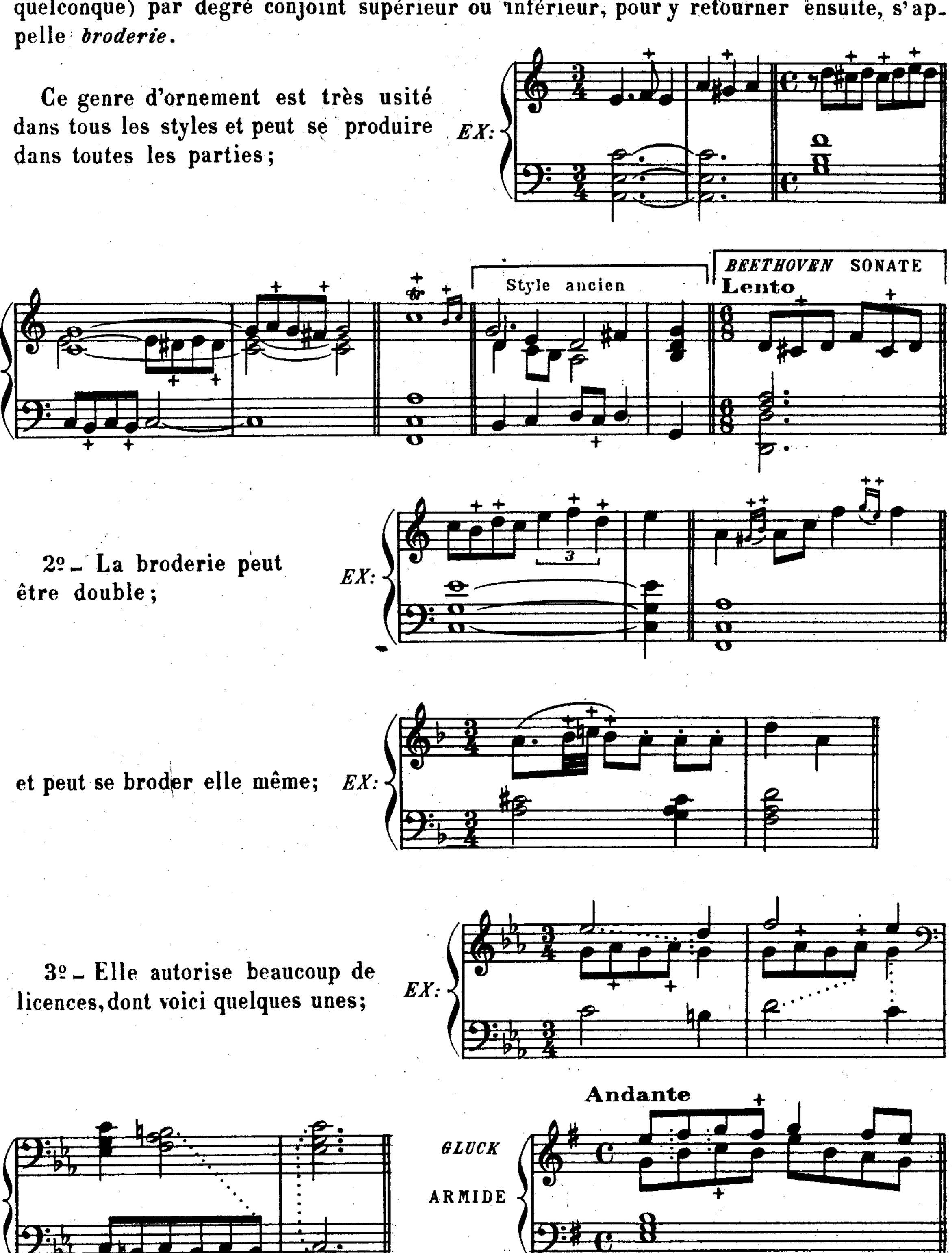
(Voir "Réalisations" page 93)



BRODERIES

§136. — 1º – Une note succédant à une note réelle (pendant la durée d'un accord quelconque) par degré conjoint supérieur ou inférieur, pour y retourner ensuite, s'appelle *broderie*.

Ce genre d'ornement est très usité dans tous les styles et peut se produire dans toutes les parties;
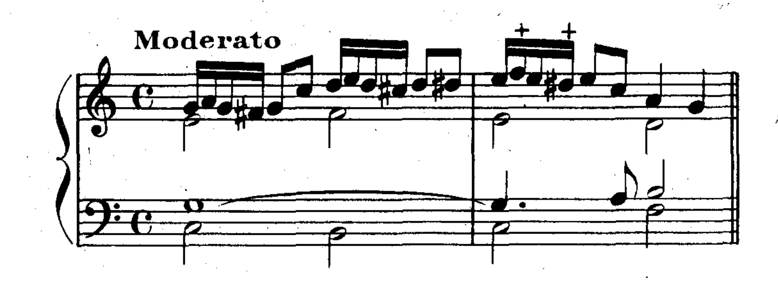


2º – La broderie peut être double;

et peut se broder elle même;
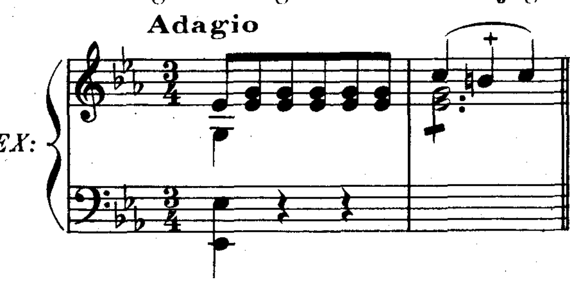
3º – Elle autorise beaucoup de licences, dont voici quelques unes;
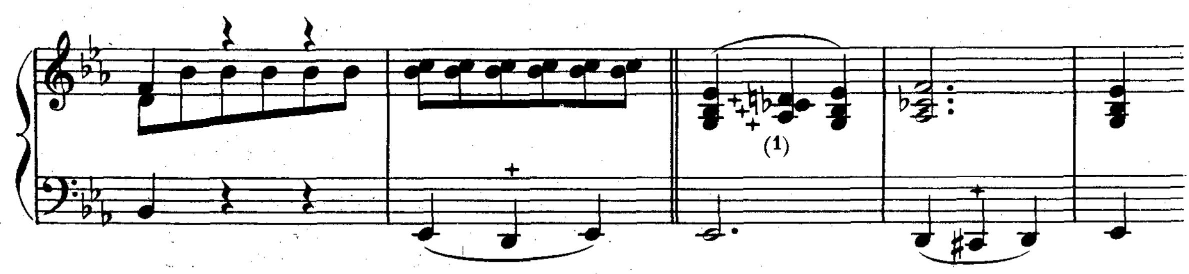
4º – L'observation que nous avons faite (§ 127 – 6º) est moins rigoureuse si la valeur de la broderie est courte ;
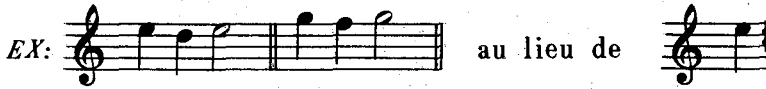


5º – La durée de la broderie n'est pas limitée. Elle est généralement courte, mais, selon le style, le caractère des morceaux où elle est employée, les harmonies qui l'accompagnent, sa durée peut être plus ou moins longue. Le goût ici est seul juge.
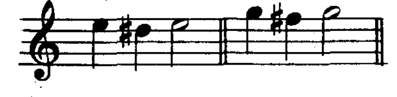
Les exemples suivants de Haydn sont une excellente démonstration de ce que nous venons de dire ;



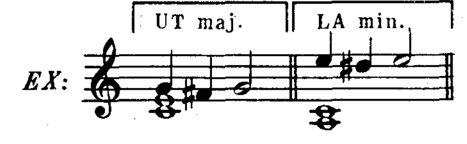


6º – Dans le style rigoureux la broderie est le plus souvent diatonique.
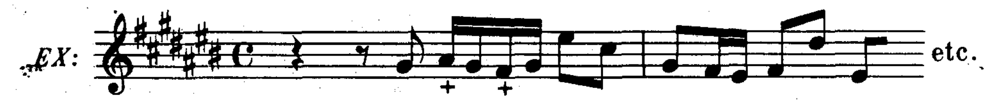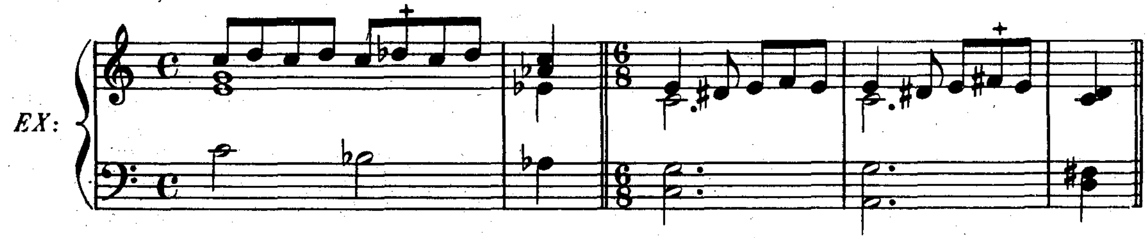




Cette dernière formule affadit souvent le style; cependant, et surtout sur la dominante du mode mineur, la broderie est très souvent altérée;



A remarquer le magnifique exemple de broderie diatonique dans le sujet de la belle fugue en Ut♯ majeur du Clavecin bien tempéré de J.S. Bach.



7º – Nous rappelons (voir § 127 – 4º) que l'ornement altéré peut provoquer une modulation ;



(1) Cet accord peut aussi s'analyser comme accord de 13º de tonique (voir § 125).

8º_ Toutes les notes d'un accord quelconque, consonant ou dissonant, peuvent être ornées par la broderie. C'est le seul ornement qui ait cette propriété. _ La broderie et la note de passage sont les ornements qui jouent le plus grand rôle dans le style scolastique, notamment dans les marches;

EX:

9º Broderie de la 9e EX: Fausse relation sans inconvénient
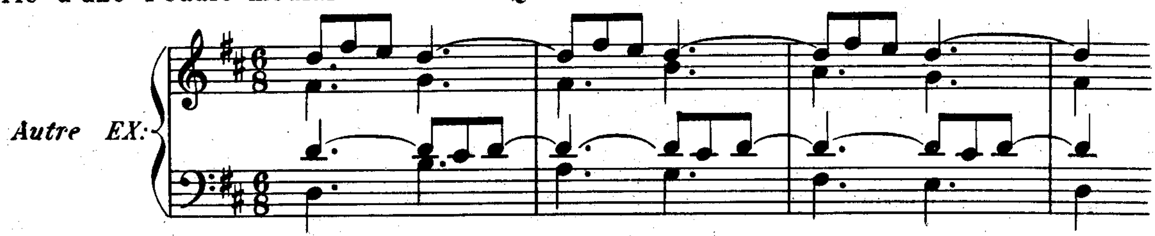
Broderie de l'altération; EX:

Broderie du retard irrégulier, EX: 8ves retardées sans inconvénient
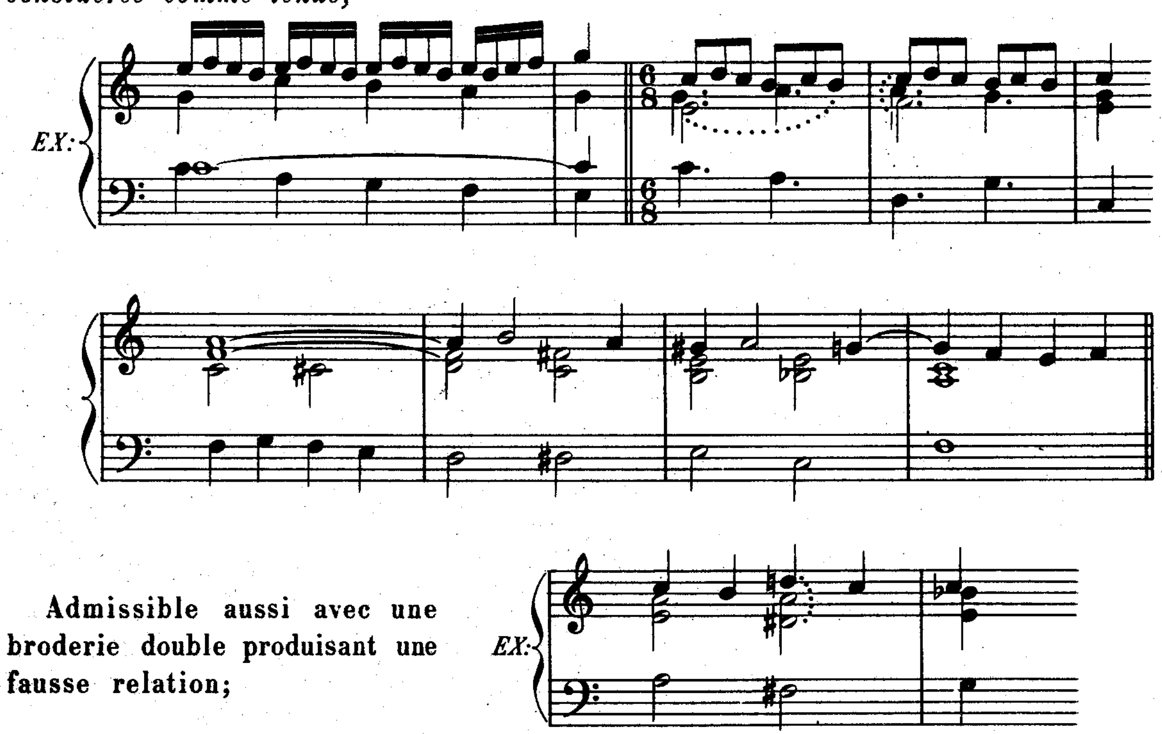
10e Broderie de la Pédale grave; EX: 8ves sans inconvénient

11º _ Broderie de la Pédale médiaire. Voir au §123ter le bel exemple de broderie d'une Pédale médiaire dans un Quatuor de BEETHOVEN.

Autre EX:
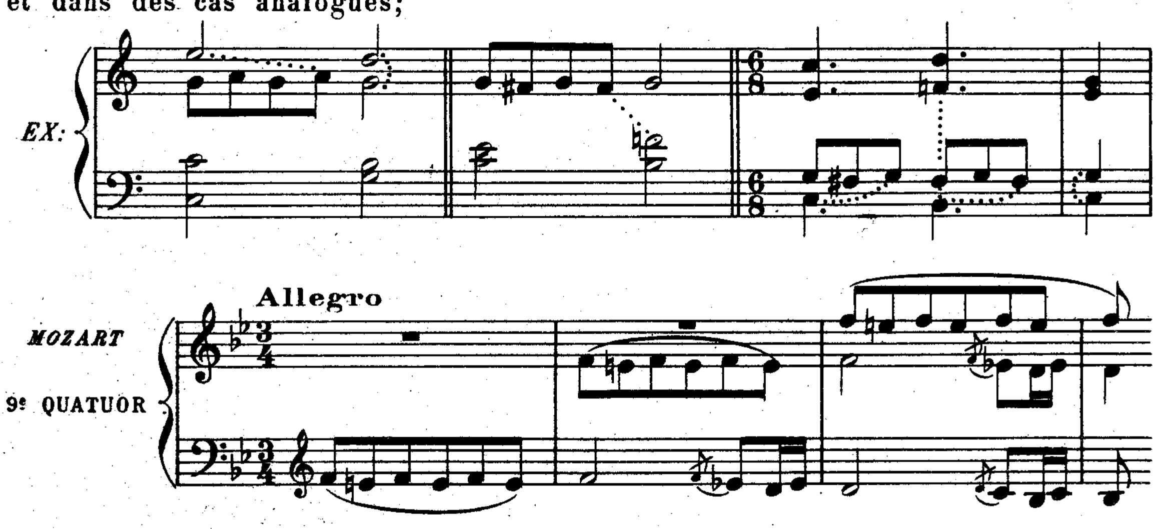


12º – On peut, pendant la durée d'une broderie, changer d'accord, et l'attaque de ce changement peut ou non coïncider avec la note principale. – *La note est considérée comme tenue;*
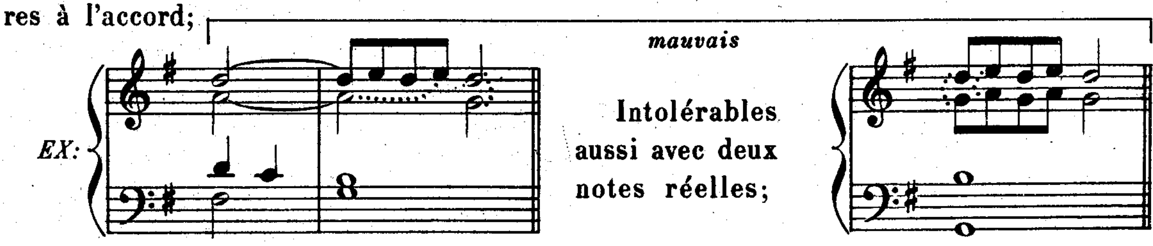


Admissible aussi avec une broderie double produisant une fausse relation;

13º – La broderie est encore considérée comme tenue dans les cas suivants et dans des cas analogues;



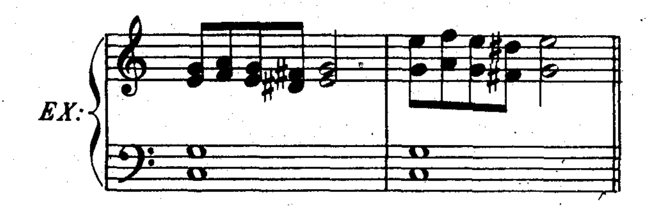
14º – Deux 5tes sont intolérables si l'une d'elles comporte *deux* notes étrangères à l'accord;



Intolérables aussi avec deux notes réelles;

BRODERIES SIMULTANÉES

§ 137._ La broderie simultanée peut être double, triple, et même à un plus grand nombre de parties._Si elle est double, elle se pratique le plus souvent en rapports de 3^ces^ ou de 6tes;



Mais ce n'est pas une règle absolue;

EX:

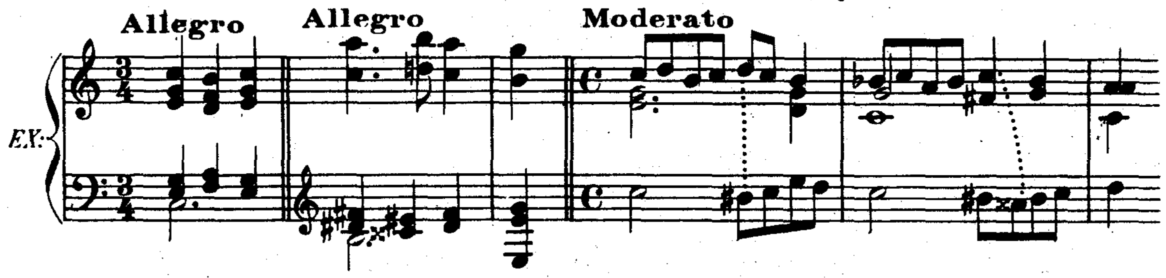
Si elle est triple dans le même sens, deux des parties doivent être en rapport de 4tes;

EX: ou

En sens opposé il n'y a pas de règle;
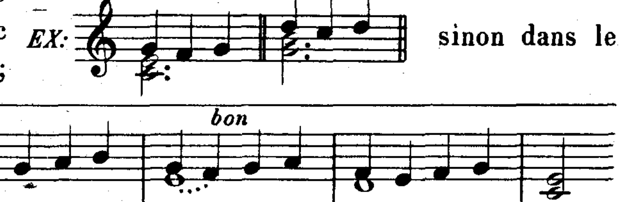
EX:

A un plus grand nombre de parties, elles doivent procéder par mouvement contraire. Et, dans ce cas, des rencontres produisant des duretés peuvent être admises avec des valeurs brèves, mais seulement dans le style libre;



REMARQUES. — 1º — On observera que plus le dessin d'une broderie est persistant et les valeurs brèves, plus le mauvais effet de certaines rencontres est atténué.
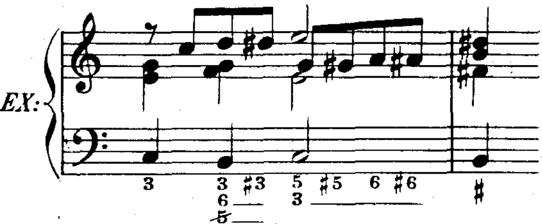
2º — On évitera que la broderie se trouve en contact de seconde mineure avec la tierce majeure d'un accord quelconque; sinon dans le courant d'une marche harmonique pour ne pas interrompre la symétrie d'un dessin;
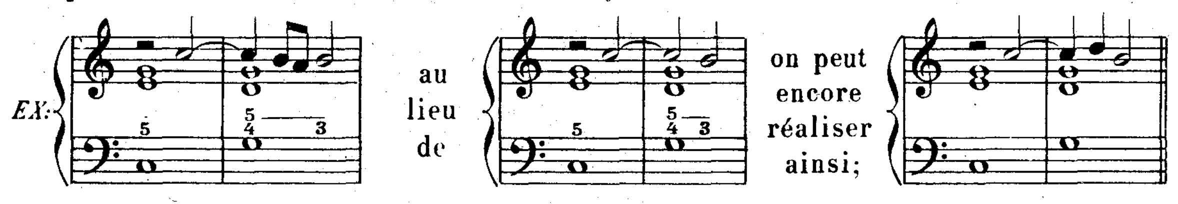


3º — Dans la réalisation des Basses d'école, la broderie doit être traitée rigoureusement. Ce n'est que dans les Chants, selon leur caractère et leur style, que cet ornement peut revêtir les diverses formes consignées ci-dessus.

4º — Dans le style rigoureux, les notes de passage et les broderies sont les seuls ornements usités.

5º — Les broderies, pas plus que les notes de passage, ne se chiffrent pas, sinon très exceptionnellement, pour indication spéciale;



OBSERVATIONS — 1º — Avec la broderie, la résolution d'un retard peut être anticipée de la manière suivante: — Cette façon de réaliser est *très* usitée;

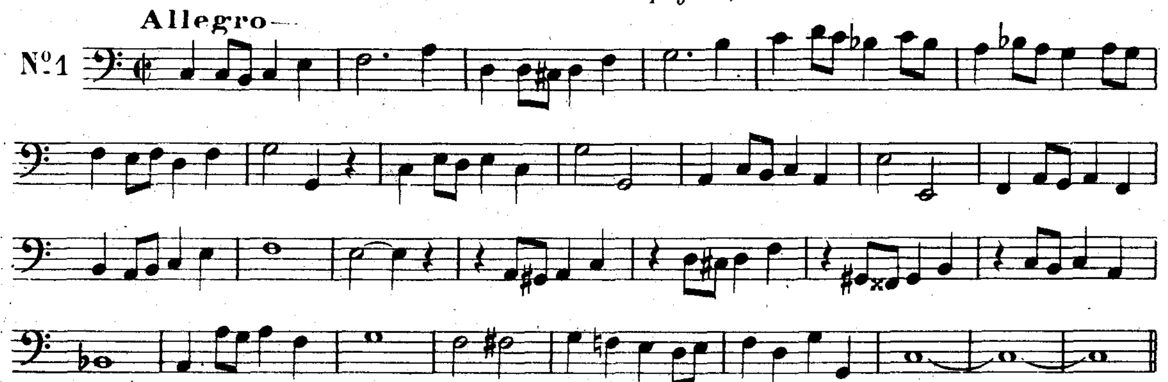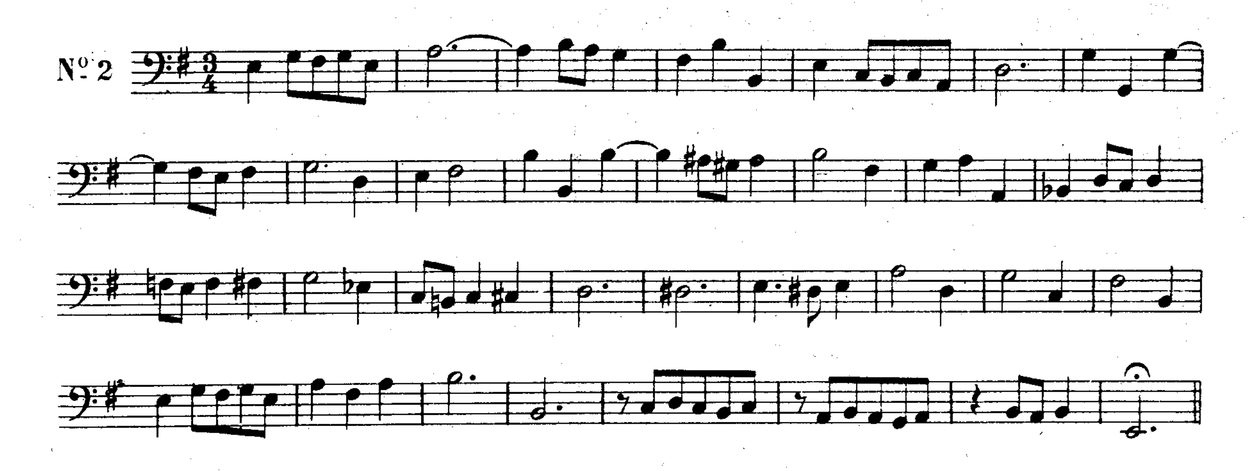


2º — Il va sans dire qu'on pourra, et même qu'on devra faire des broderies dans les parties supérieures, mais avec une ***grande sobriété*** et lorsque cet ornement se présentera d'une façon naturelle.

EXERCICES

Basses à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 51)





Chant donné à réaliser

(Voir "Réalisations" page 94)

N. B. — Ce chant présentant d'assez sérieuses difficultés, l'élève le réalisera de suite avec l'harmonie de l'Auteur.

Andante

rit. - - - - -

EXERCICES
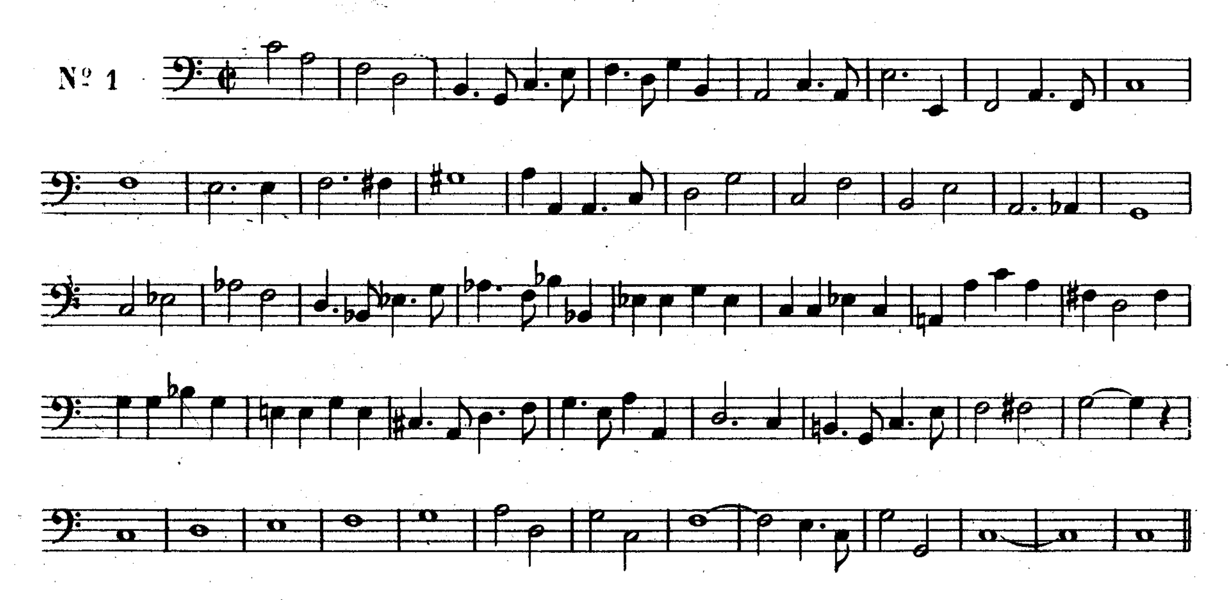
NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES

Deux Basses données
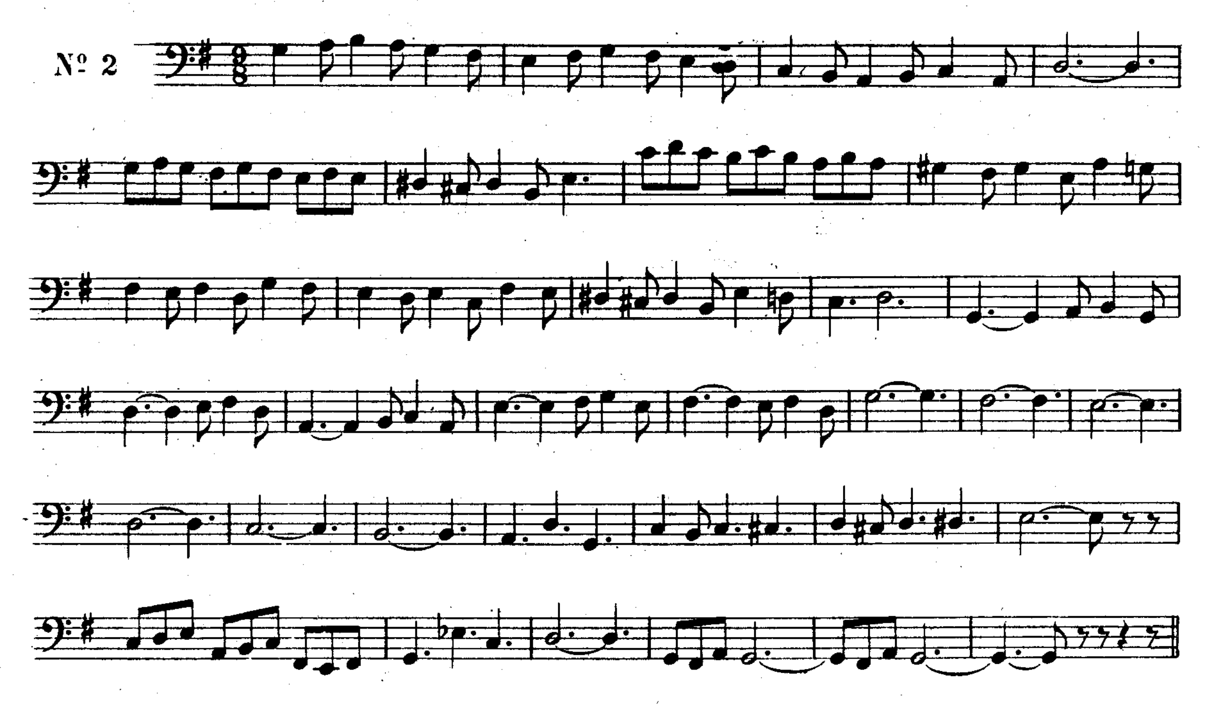
(Voir "Réalisations" page 52)

Orner cette première basse, et la chiffrer sans réaliser. Comparez ensuite avec la version et le chiffrage de l'auteur, et réaliser cette version.

N. B. — Deux portées sont nécessaires pour ce premier travail de l'élève: une pour la partie donnée, l'autre pour la partie ornée avec le chiffrage.
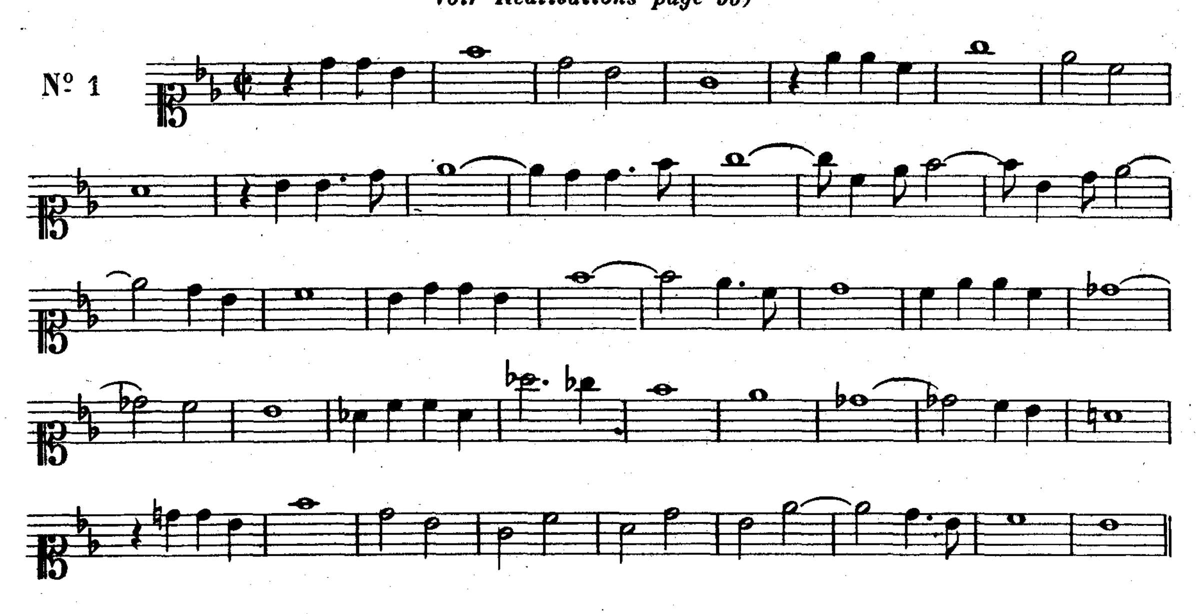


Oter à cette seconde basse les notes de passage et les broderies, puis chiffrer sans réaliser. Comparer ensuite avec la version de l'auteur, puis réaliser la partie donnée chiffrée *(Voir "Réalisations" page 53)*
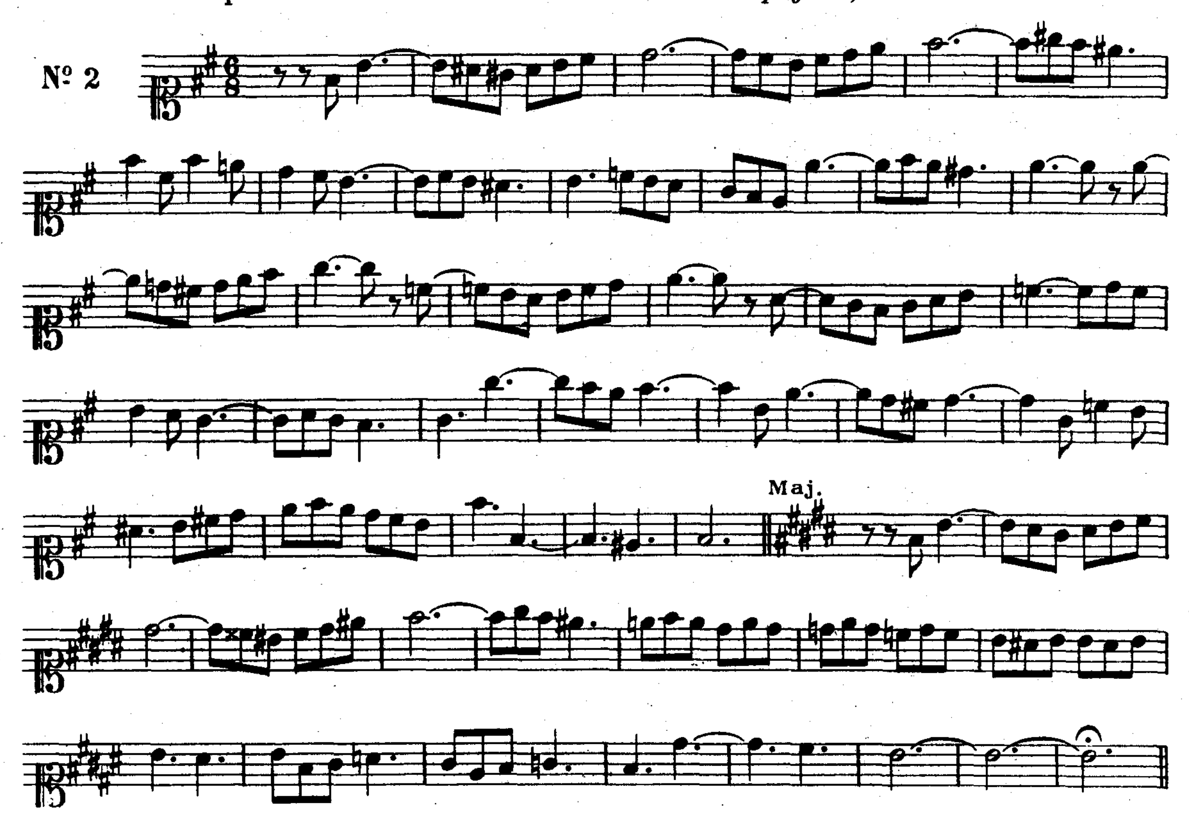


Deux Chants donnés

Orner ce premier chant, en chercher la Basse et la chiffrer sans réaliser. [1] Comparer avec la version de l'auteur, et réaliser ensuite d'après cette version.
Voir "Réalisations" page 95)



Supprimer les notes de passage et les broderies de ce second Chant, en chercher la basse et la chiffrer sans réaliser. Puis comparer avec la version de l'auteur et réaliser d'après cette version. *(Voir "Réalisations" page 96)*



(1) Trois portées sont nécessaires pour le travail de ces chants: une pour la partie donnée, une pour la partie ornée ou simplifiée, et une pour la Basse chiffrée.
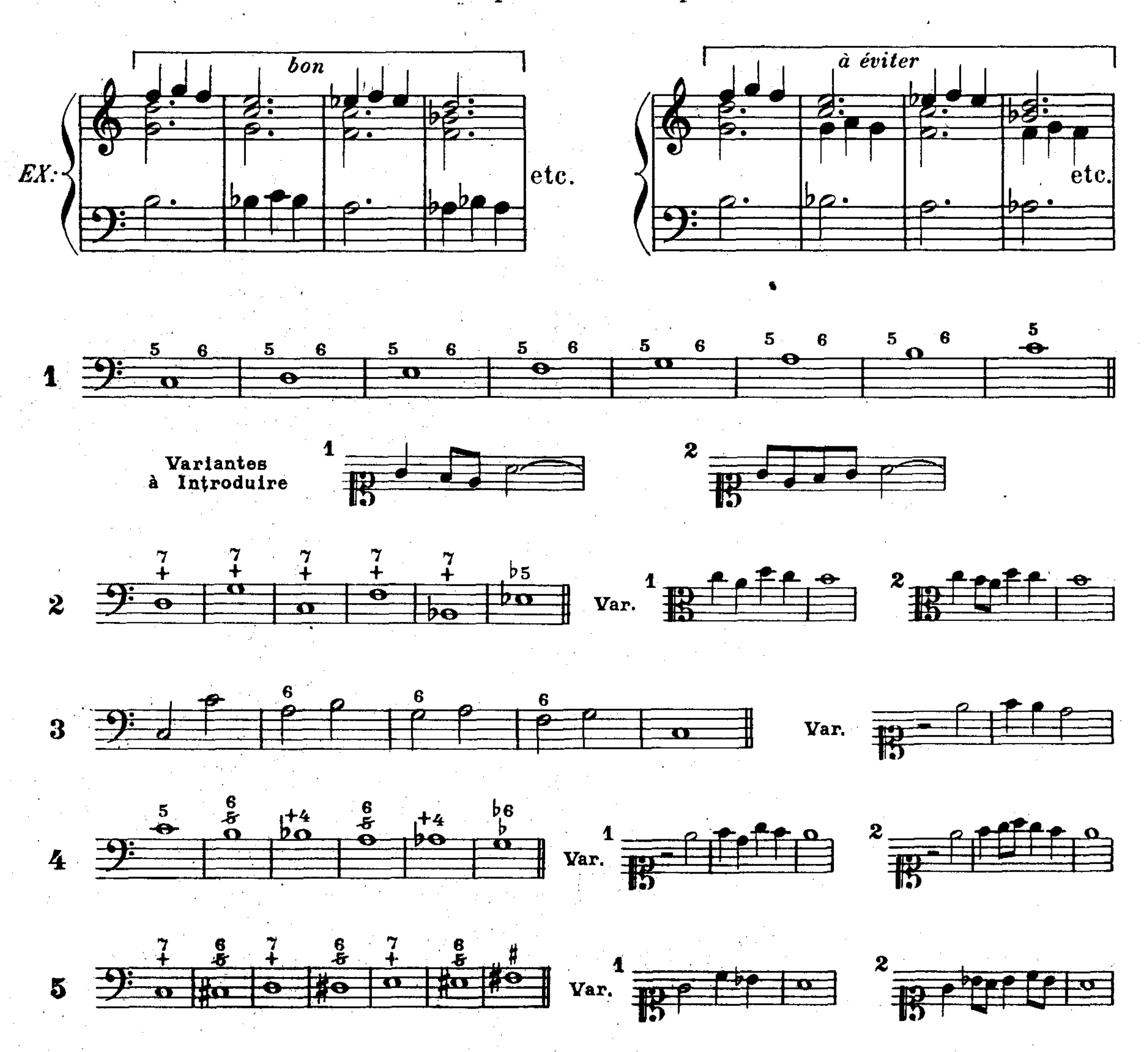
MARCHES D'HARMONIE À RÉALISER

avec Imitations, Variantes, Notes de passage et Broderies (1)
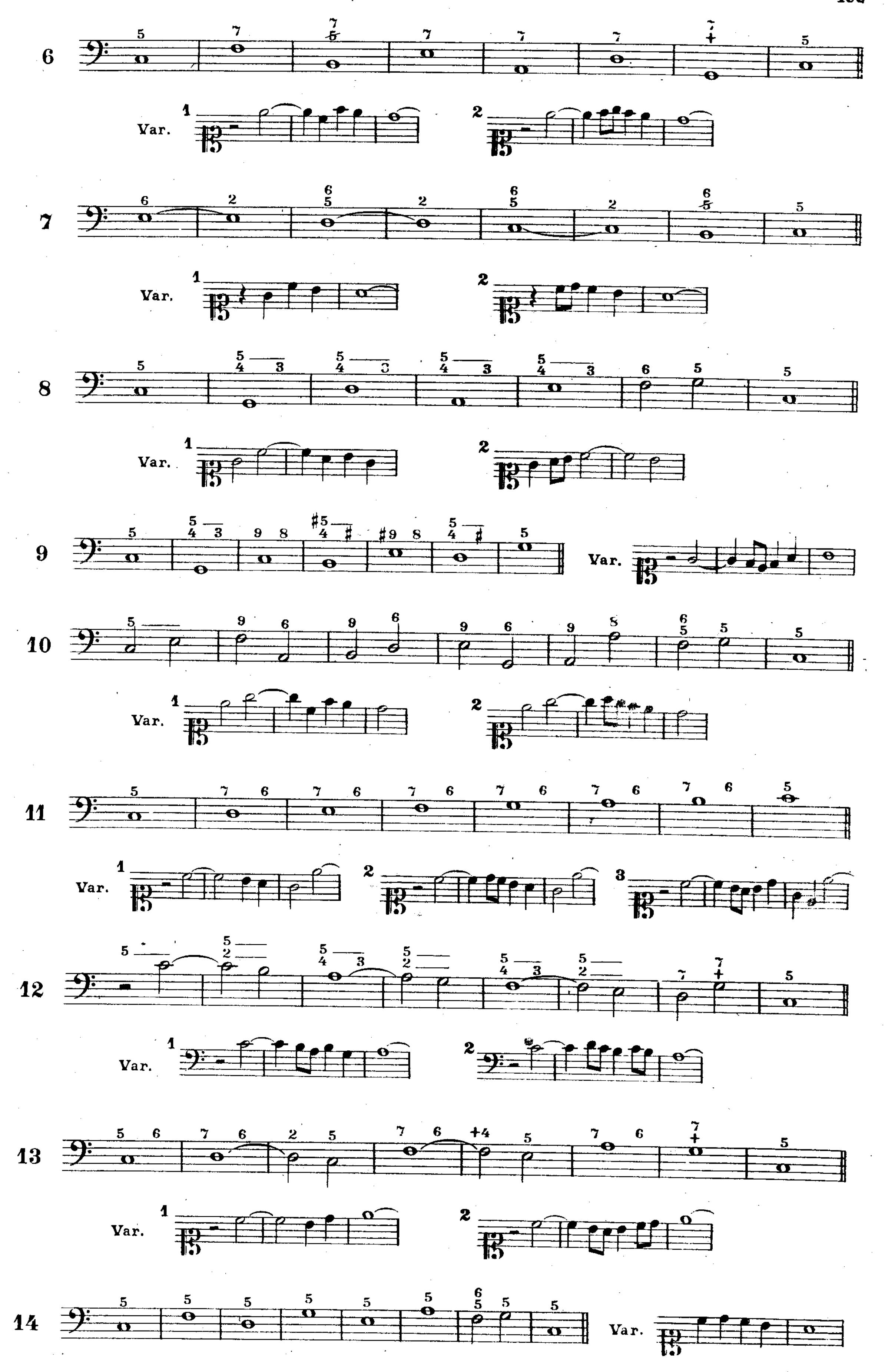
1re SÉRIE

La plupart de ces Marches ont déjà été pratiquées précédemment. On doit: y introduire les Variantes *en Imitations* qui sont indiquées après chaque marche; chercher la partie que doit occuper la Variante et ensuite celle qui doit l'imiter; se rappeler qu'à la fin d'une marche la symétrie peut être interrompue, s'il y a nécessité de le faire pour la bonne disposition finale; écrire d'abord la Marche simplement en notes intégrantes, et ensuite autant de fois qu'il y a de Variantes indiquées. — On est quelquefois obligé, pour éviter des 5tes ou des 8ves provoquées par une Variante, de modifier un peu la disposition primitive de la Marche.

N. B. — Lorsque, dans une Marche d'accords dissonants, un dessin donnant lieu à une imitation est proposé par la dissonance, il doit y être répondu par la partie contenant cette dissonance et non par une autre partie.



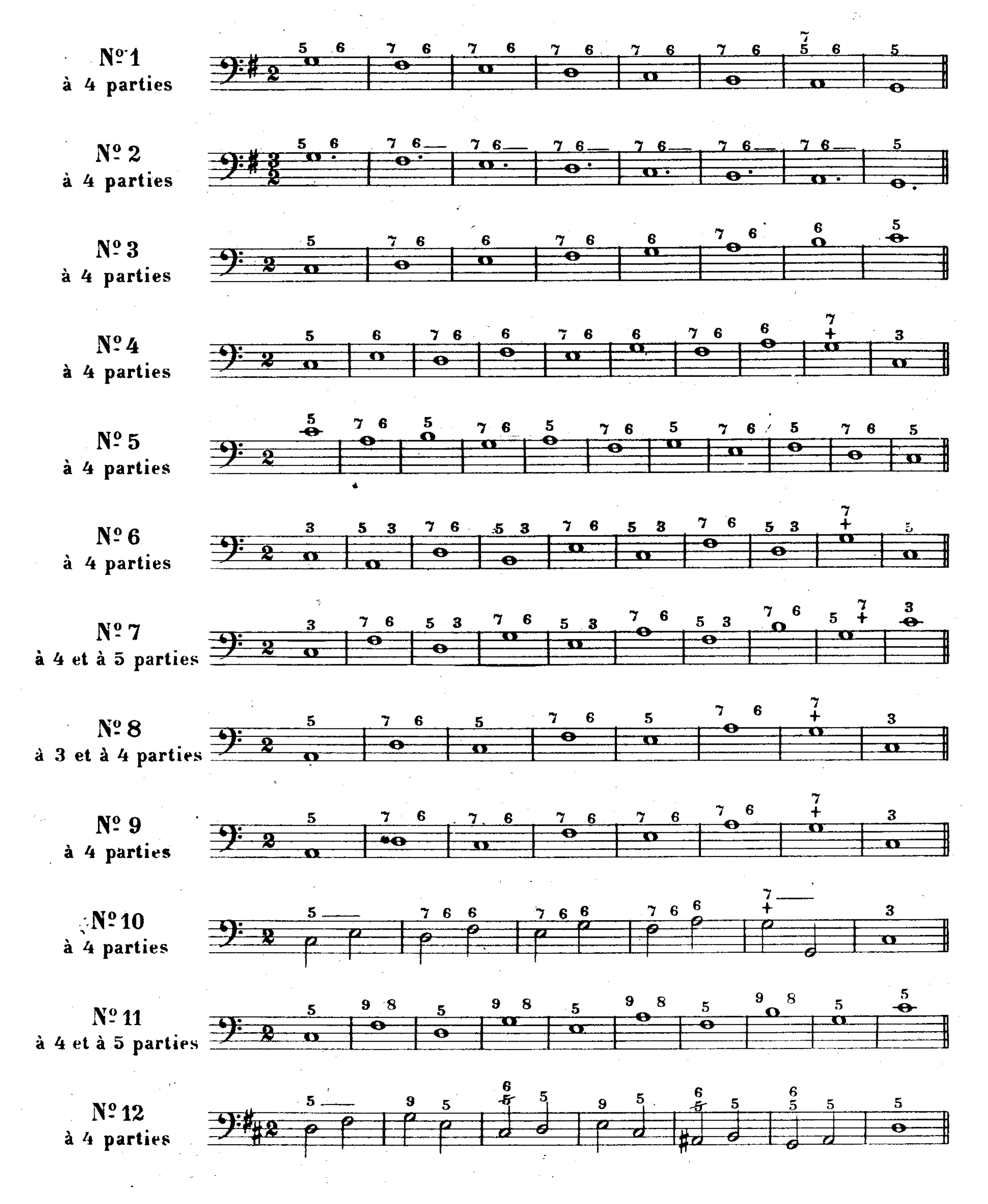
(1) Nous indiquons, *(Voir "Réalisations" page 54)* les ouvrages où se trouve la réalisation de ces Marches.

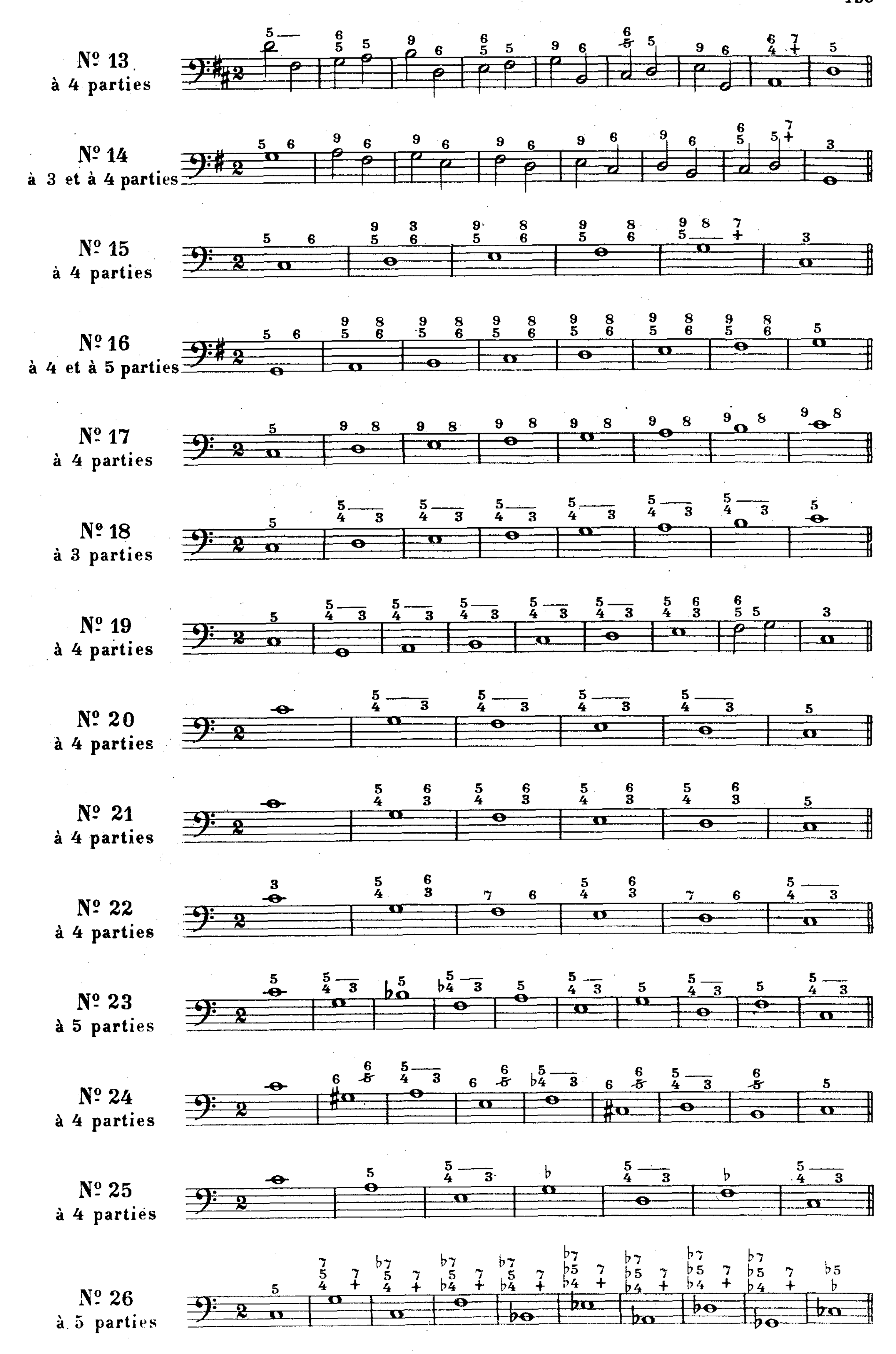

6
Var.
7
Var.
8
Var.
9
Var.
10
Var.
11
Var.
12
Var.
13
Var.
14
Var.

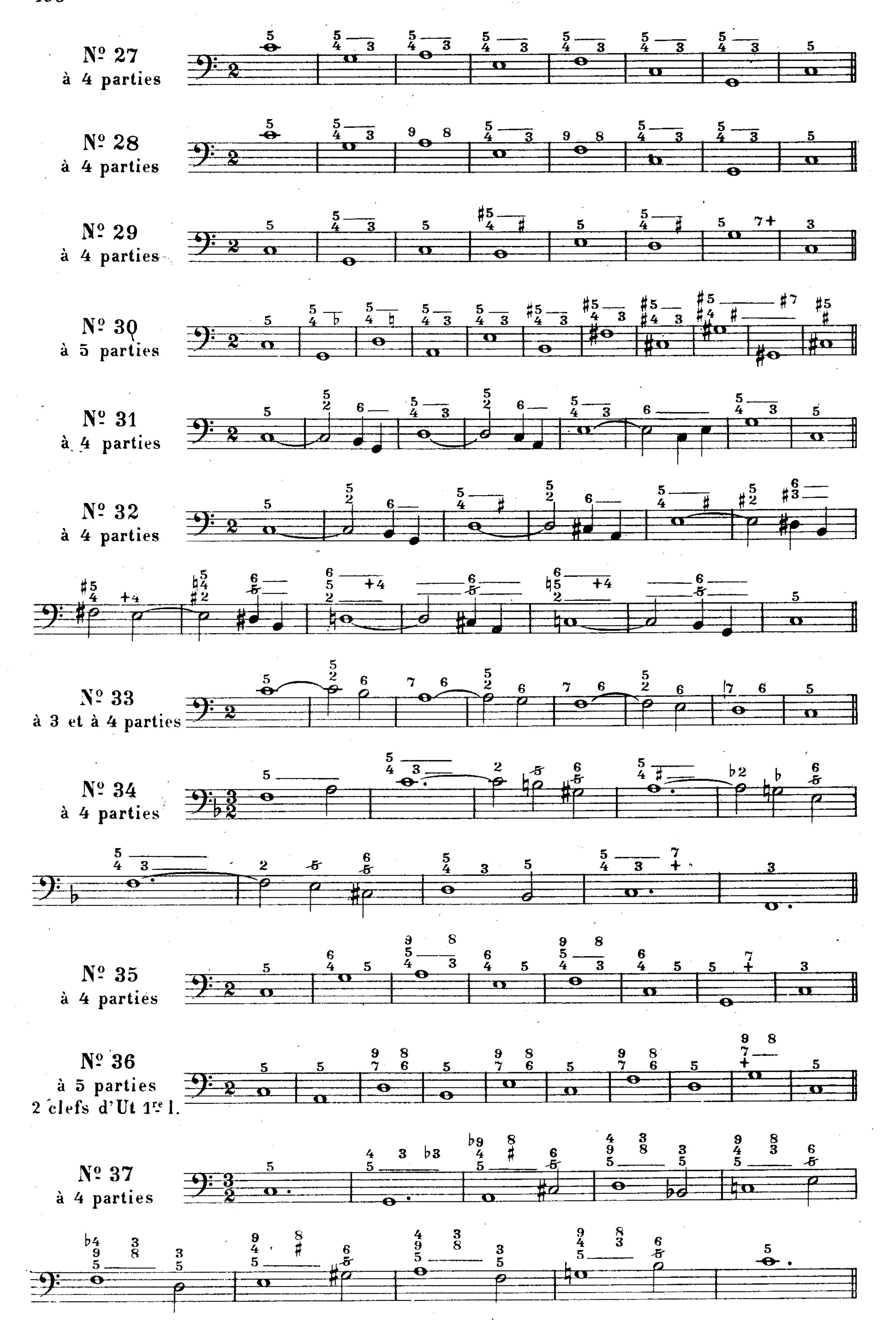
2e SÉRIE

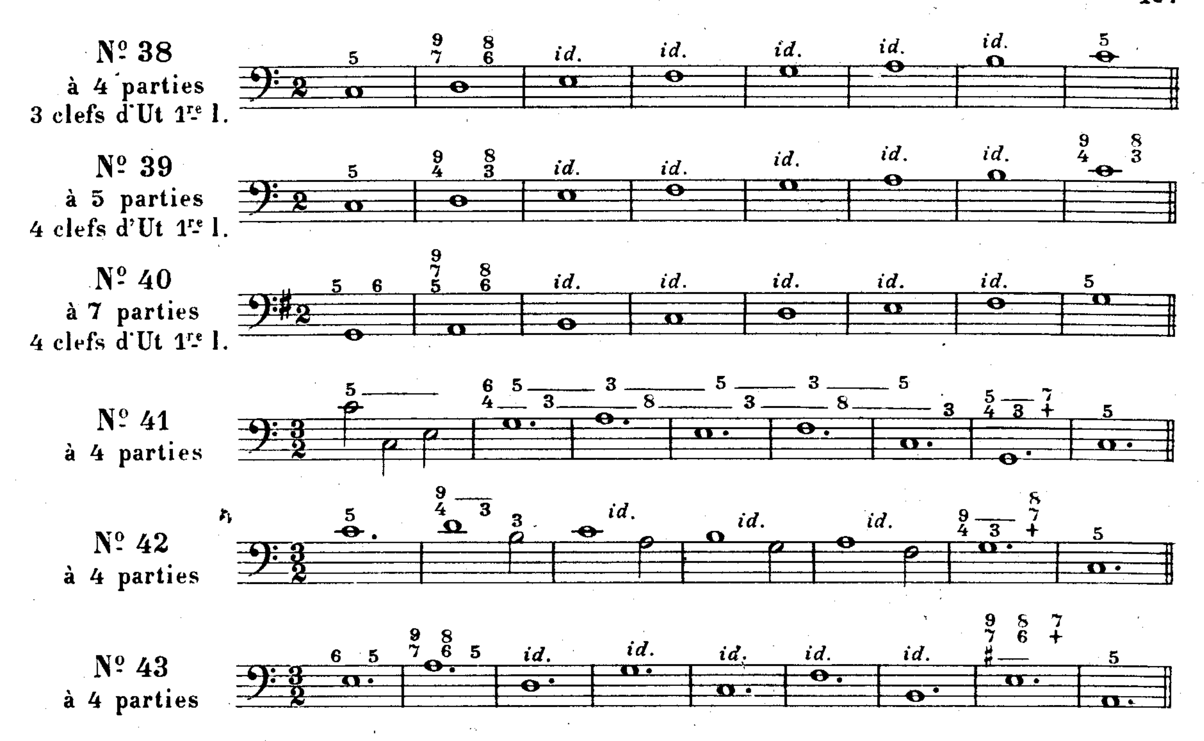
Dans cette deuxième série, *les Variantes ne sont plus indiquées.* — L'élève doit les trouver lui-même, et les employer *avec sobriété* dans les valeurs.

Beaucoup de ces Marches ne comportent pas d'Imitations, mais simplement des notes de passage et Broderies. Quelques unes même ne comportent *aucun de ces éléments.* En ce cas, on en fera *une seule réalisation* en notes intégrantes. Quelquefois aussi les croisements sont inévitables. Un certain nombre doivent être écrites à moins ou à plus de quatre parties, et avec des clefs spéciales, selon les indications données.
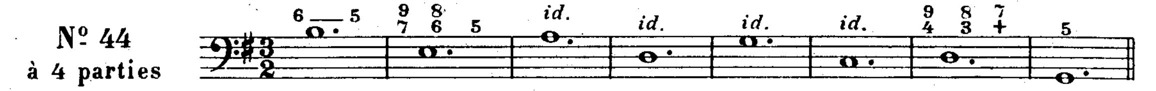



Nº 13
à 4 parties
Nº 14
à 3 et à 4 parties
Nº 15
à 4 parties
Nº 16
à 4 et à 5 parties
Nº 17
à 4 parties
Nº 18
à 3 parties
Nº 19
à 4 parties
Nº 20
à 4 parties
Nº 21
à 4 parties
Nº 22
à 4 parties
Nº 23
à 5 parties
Nº 24
à 4 parties
Nº 25
à 4 parties
Nº 26
à 5 parties


Nº 27
à 4 parties
Nº 28
à 4 parties
Nº 29
à 4 parties
Nº 30
à 5 parties
Nº 31
à 4 parties
Nº 32
à 4 parties
Nº 33
à 3 et à 4 parties
Nº 34
à 4 parties
Nº 35
à 4 parties
Nº 36
à 5 parties
2 clefs d'Ut 1re l.
Nº 37
à 4 parties



Cette Marche (Nº 43) renferme une Imitation entre le Soprano et l'Alto, et une entre le Ténor et la Basse.

Nº 44
à 4 parties



Cette Marche renferme les mêmes imitations que le Nº 43. En outre, on fera un croisement entre l'Alto et le Ténor.

Nº 45
à 4 parties

Nº 46
à 4 parties

Nº 47
à 4 parties

Nº 48
à 4 parties

Nº 49
à 4 parties
3 clefs d'Ut 1re l.

Nº 50
à 5 parties

CHAPITRE III

ANTICIPATION

§ 138.— L'anticipation est l'émission sur un accord d'une ou plusieurs notes de l'accord suivant. Sa valeur est généralement brève et elle se produit à l'extrémité des temps, le plus souvent à la partie supérieure, quelquefois aussi dans une partie intérieure ou inférieure ayant un caractère mélodique;

All° moderato

EX:

EXEMPLES TIRÉS DES MAÎTRES

GLUCK ORPHÉE — Andante — *p* — etc.

HAENDEL ALCINE — Larghetto — *mf* — etc.
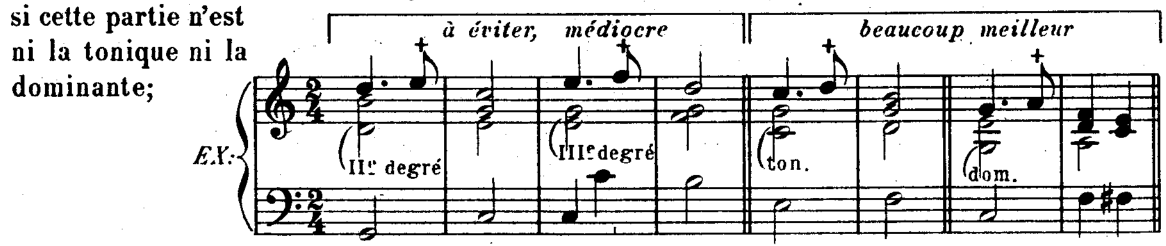
DU MÊME OUVRAGE — *mf* — etc.

CARISSIMI DUETTO DI CAMERA — La mia cos - tan - za — etc.

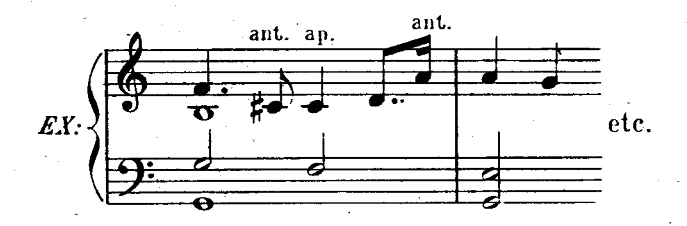
§ 138bis.— L'anticipation est indirecte si, au lieu de se maintenir en place, elle se porte sur une autre note de l'accord. Le même cas s'analysera aussi plus loin comme échappée;

EX:

Lorsque l'anticipation est à la fin *indirecte* et *descendante,* elle ne doit pas former un intervalle de 9e majeure ou mineure avec une partie intermédiaire, surtout si cette partie n'est ni la tonique ni la dominante;



§ 138ter. — On peut pratiquer, l'anticipation de l'appoggiature;



N. B. — L'anticipation n'étant le plus souvent usitée qu'à la partie supérieure, nous ne donnons comme exercices que des chants.

EXERCICES

Deux Chants donnés à réaliser

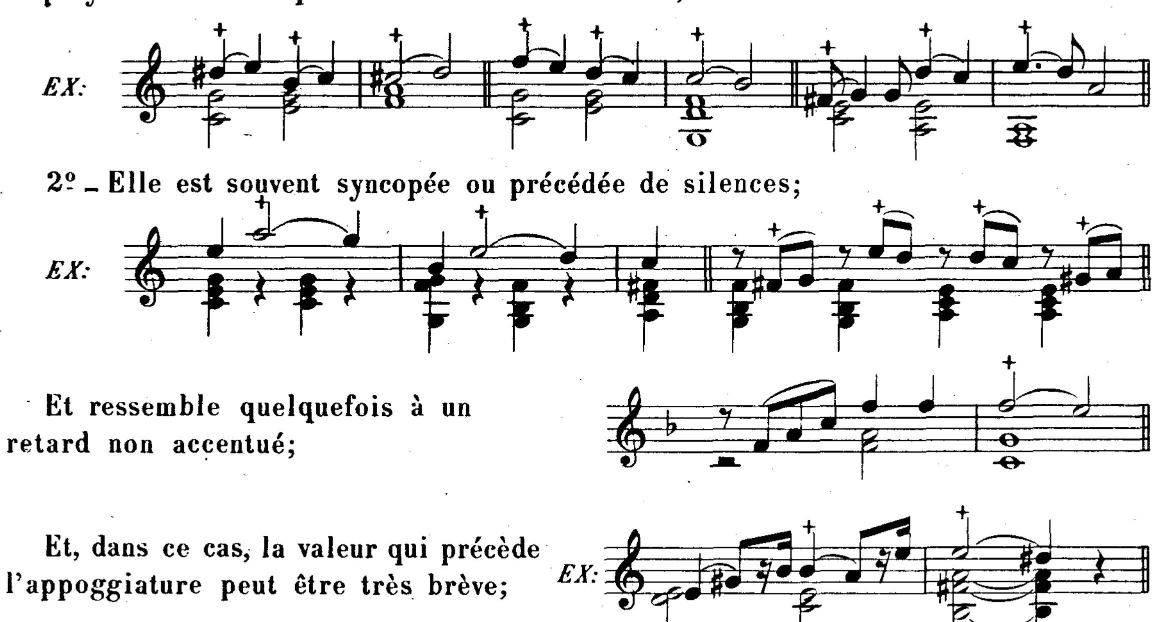
(Voir "Réalisations" page 97)

Nº 1

Nº 2

APPOGGIATURE

§ 139.— 1°– L'appoggiature est un ornement essentiellement expressif qui précède la note réelle, à distance d'un degré supérieur ou inférieur, et qui accuse généralement le temps fort ou la partie forte d'un temps. —Sa durée ne peut être fixée. En cela, le goût seul doit diriger le compositeur.—Elle affecte plus spécialement la partie supérieure, et, en raison de son caractère mélodique, n'est employée à l'École que dans les Chants donnés;

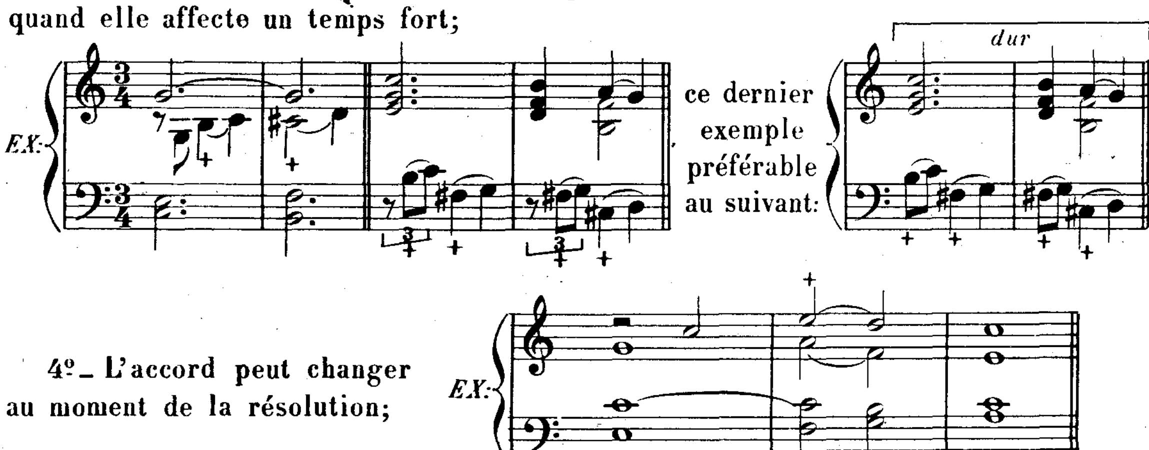


2°– Elle est souvent syncopée ou précédée de silences;

Et ressemble quelquefois à un retard non accentué;

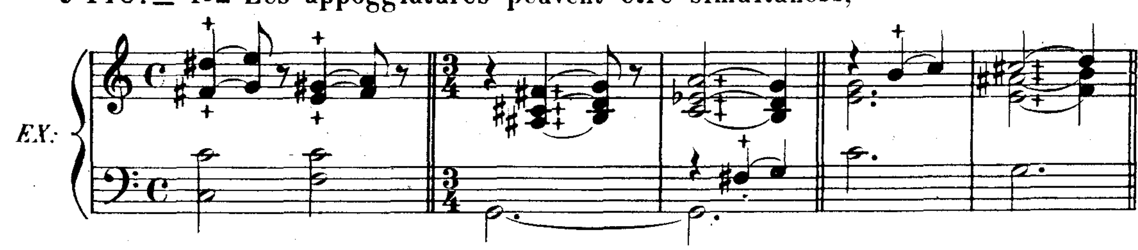
Et, dans ce cas, la valeur qui précède l'appoggiature peut être très brève;

3°– L'appoggiature peut être placée dans les parties intérieures et aussi à la basse. Dans ce dernier cas, il est souvent préférable de la faire précéder d'un silence quand elle affecte un temps fort;
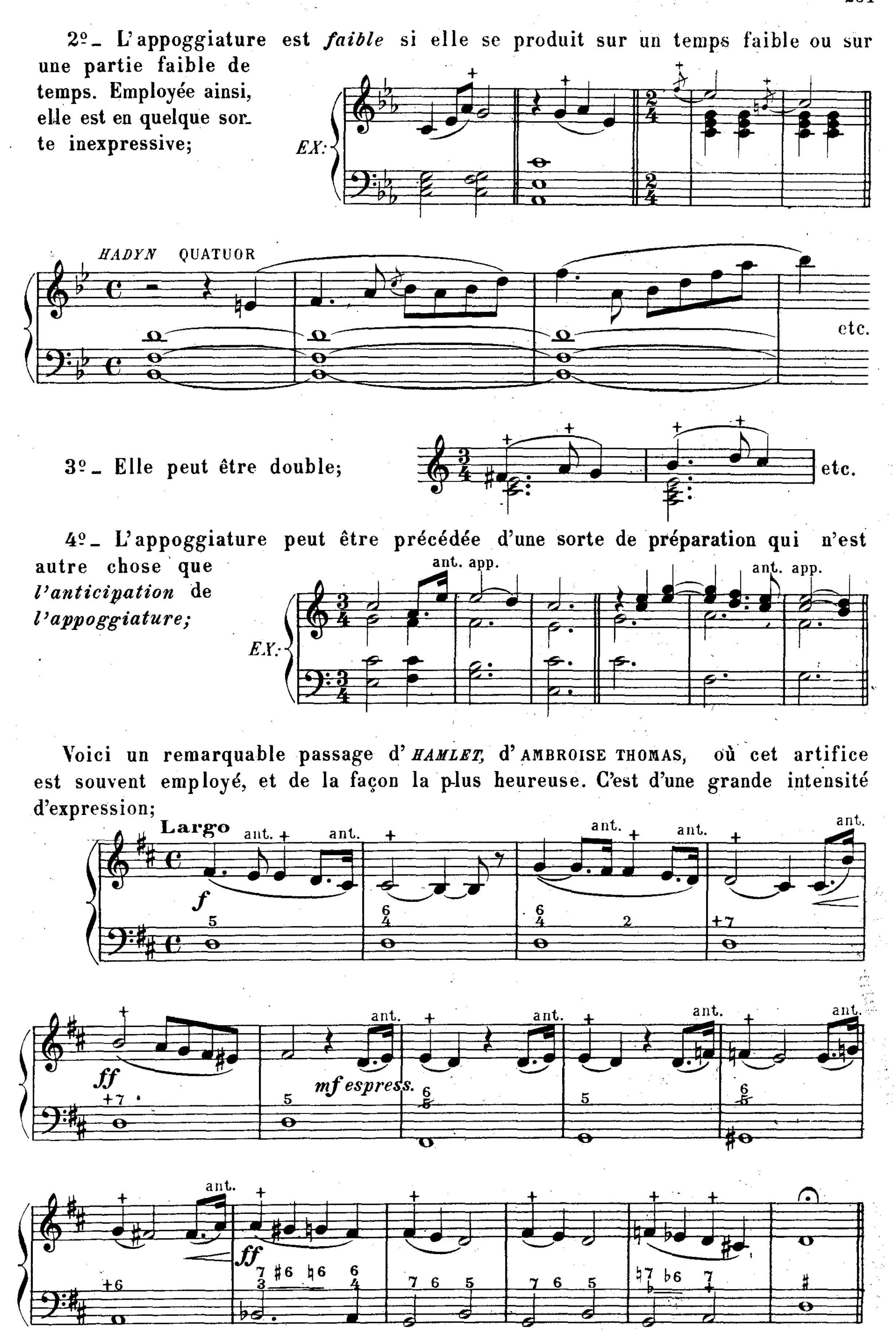


4°– L'accord peut changer au moment de la résolution;

§ 140.— 1°– Les appoggiatures peuvent être simultanées;



2º_ L'appoggiature est *faible* si elle se produit sur un temps faible ou sur une partie faible de temps. Employée ainsi, elle est en quelque sorte inexpressive;

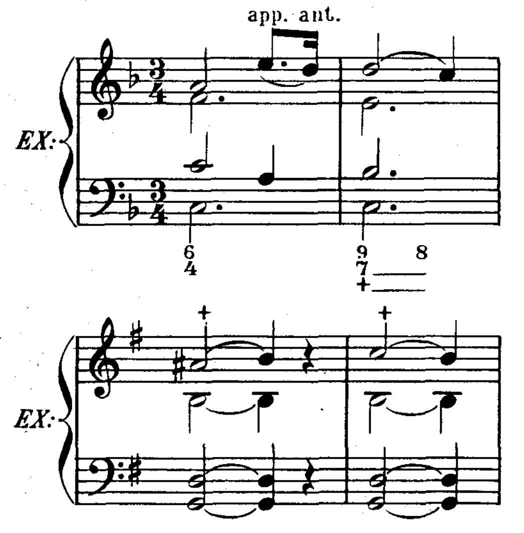


3º_ Elle peut être double;

4º_ L'appoggiature peut être précédée d'une sorte de préparation qui n'est autre chose que *l'anticipation* de *l'appoggiature;*
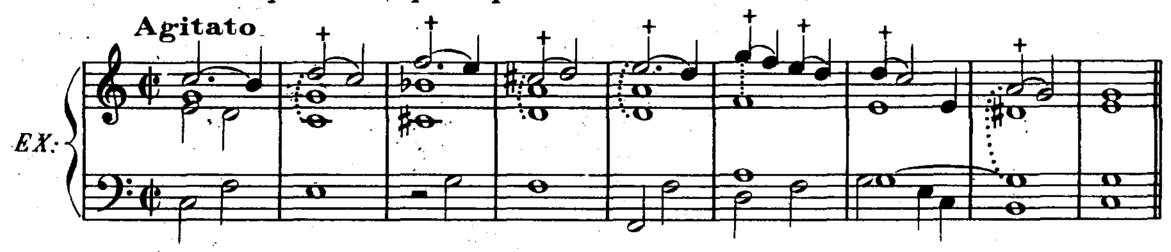
Voici un remarquable passage d' *HAMLET,* d' AMBROISE THOMAS, où cet artifice est souvent employé, et de la façon la plus heureuse. C'est d'une grande intensité d'expression;

5º_ Nous venons de voir *l'anticipation* de *l'appoggiature;* __Voici maintenant le contraire: *l'appoggiature de l'anticipation;*
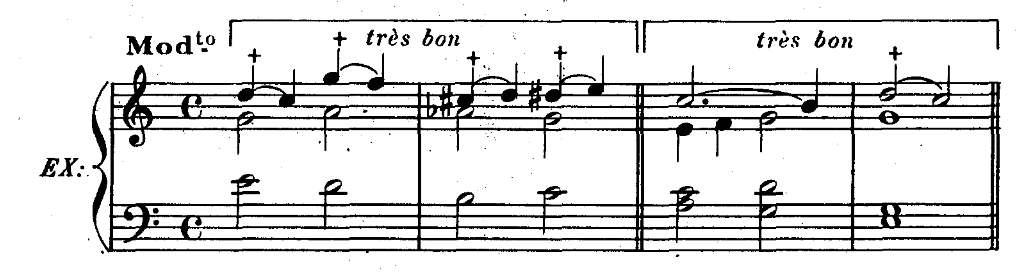


6º_ Au § 127, 7º_ Nous avons signalé comme devant être évitées les versions suivantes;

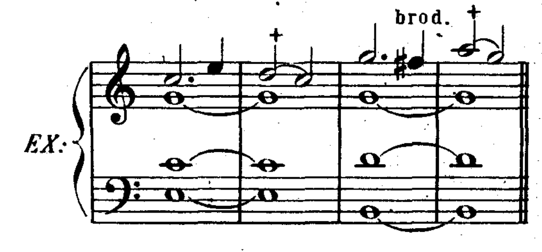
7º_ Mais si la note principale ne fait pas fonction de 3ce majeure dans un accord quelconque, on peut frapper l'appoggiature en même temps que cette note principale.__On n'oubliera pas que cet ornement est surtout du domaine du style libre, et destiné parfois à provoquer certaines duretés;
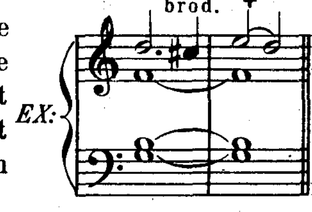


8º_ Toutefois l'effet de l'appoggiature non doublée par la note principale est sensiblement plus doux et convient mieux aux morceaux de caractère tempéré;
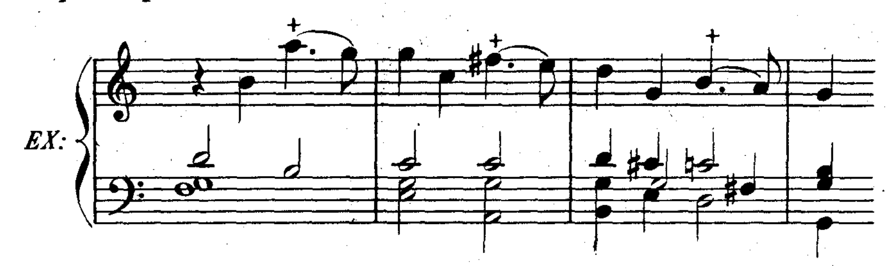


9º_ Et si la note principale doublée *a été entendue préalablement,* l'effet de dureté disparait tout à fait, surtout si cette note est la tonique ou la dominante;



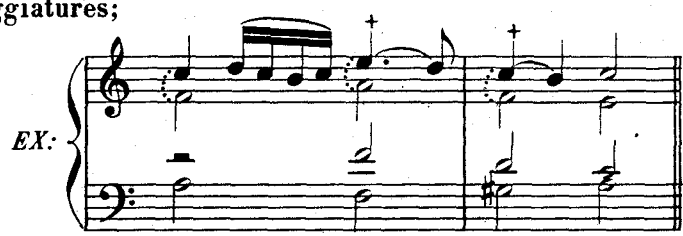
L'avant dernière mesure de cet exemple renferme une broderie précédant une appoggiature. C'est excellent et fréquent: en voici un autre exemple;
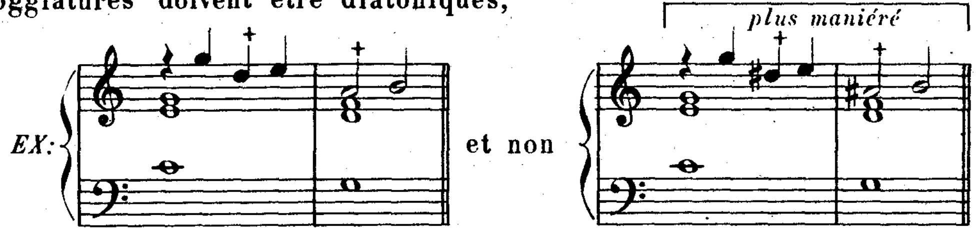


§ 141. — 1º — Comme pour la broderie (voir § 136. 7º —), l'appoggiature altérée peut provoquer une modulation;



2º — Les 5tes suivantes sont admissibles, la seconde et la troisième étant le résultat d'appoggiatures;
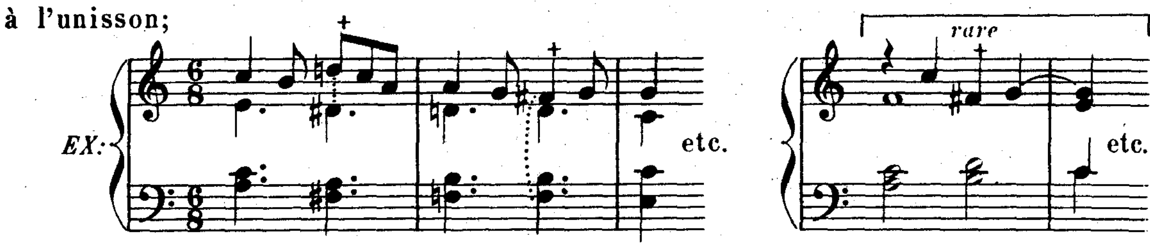


3º — Plus les sentiments sont de caractère noble, calme, religieux, plus les appoggiatures doivent être diatoniques;
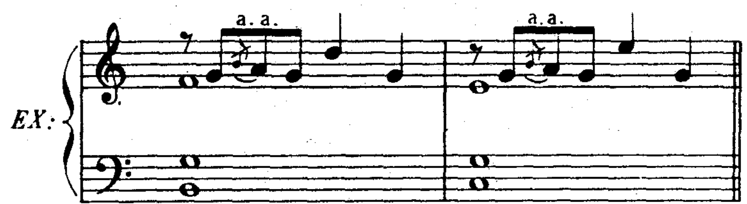


Nous répétons une fois de plus que le goût du compositeur est seul juge en ces matières.
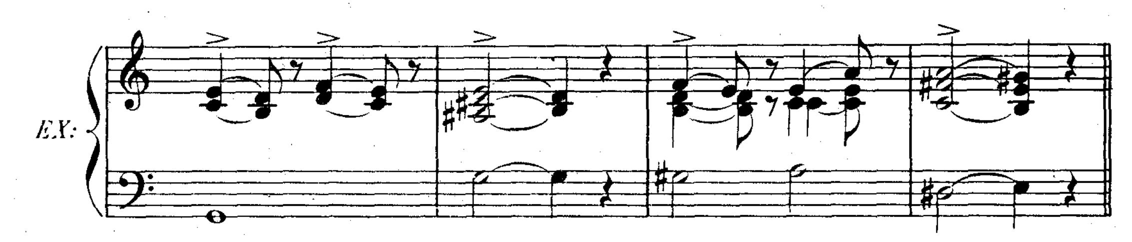
§ 141bis. — Rappelons qu'une note peut être entendue comme note intégrante dans une partie et altérée dans une autre partie comme ornement, soit à l'8ve soit à l'unisson;
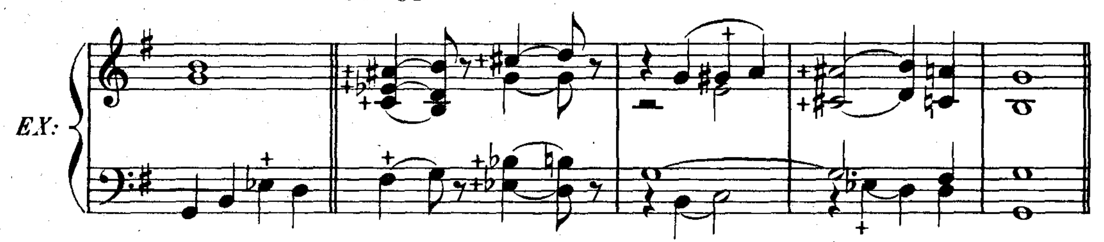


L'appoggiature peut elle même être ornée par une autre appoggiature;
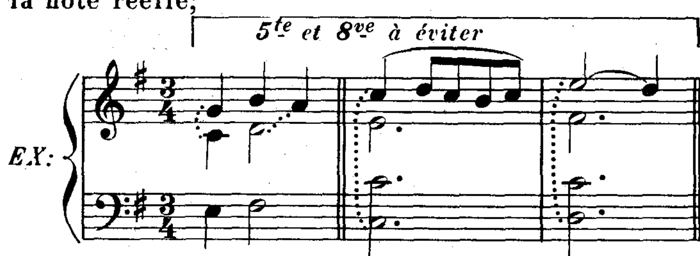


§ 141ter. — Si certaines notes intégrantes présentent tout à fait le caractère de l'appoggiature, il importe peu de les considérer sous l'un ou l'autre aspect, mais il arrive presque toujours que le sentiment de l'appoggiature prévaut;



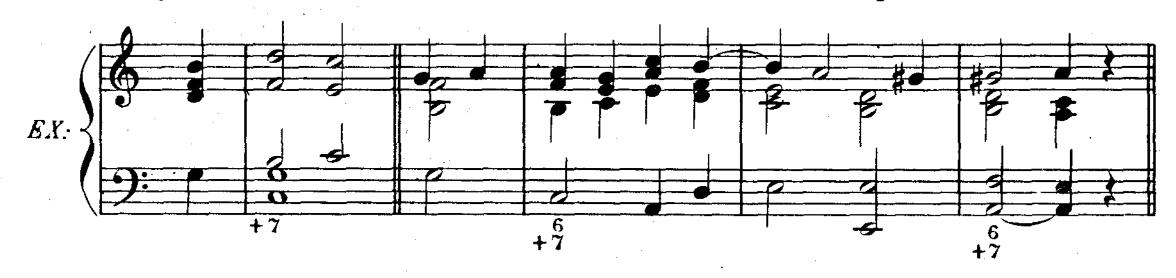
Des équivoques peuvent aussi se produire entre des agrégations susceptibles d'être considérées comme appoggiatures ou comme accords altérés;



N. B. — La réalisation ne doit contenir aucune incorrection en substituant à l'appoggiature la note réelle;



§ 142. — Sur la tonique se produisent souvent les appoggiatures simultanées suivantes qui prennent le nom d'accords de 11e et de 13e tonique, (voir § 125);



CHIFFRAGE DES APPOGGIATURES

N. B. — Les appoggiatures résultant des accords de 11e et de 13e tonique se chiffrent toujours (1). — Celles qui forment des équivoques avec des accords connus ou avec des accords à suspensions *peuvent* se chiffrer lorsqu'on veut les indiquer d'une façon absolue. — Toutes les autres ne se chiffrent généralement pas, sinon pour désigner clairement une disposition *spéciale* des notes.

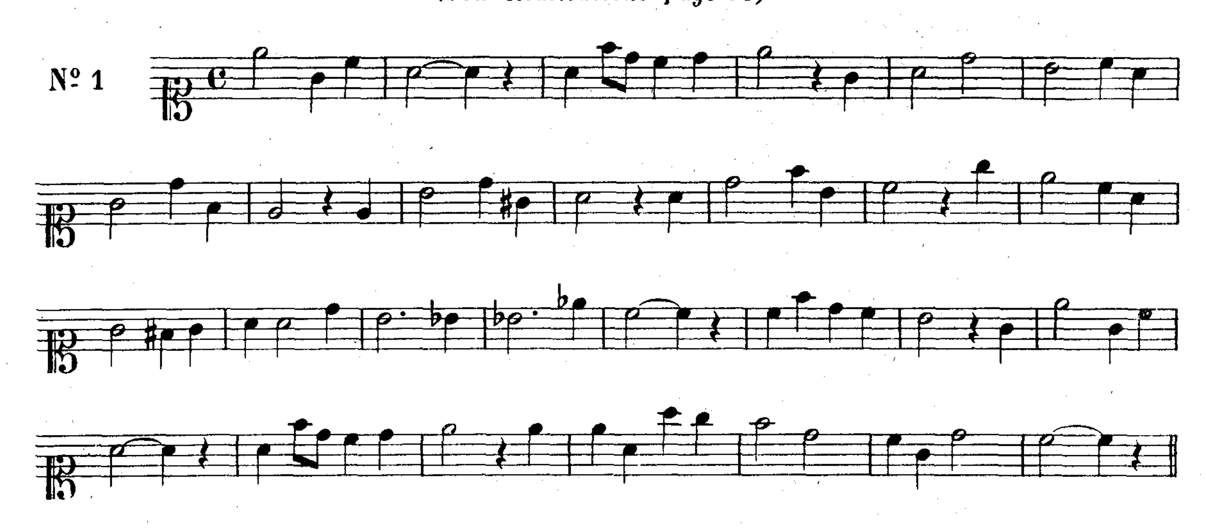
(1) Consulter le § 125 pour le chiffrage des accords de 11e et de 13e tonique.

EXERCICES

DEUX CHANTS DONNÉS

Orner ce premier chant d'appoggiatures, en chercher la Basse et la chif-frer, *sans réaliser.* Réaliser ensuite en second travail, avec l'harmonie de l'auteur.
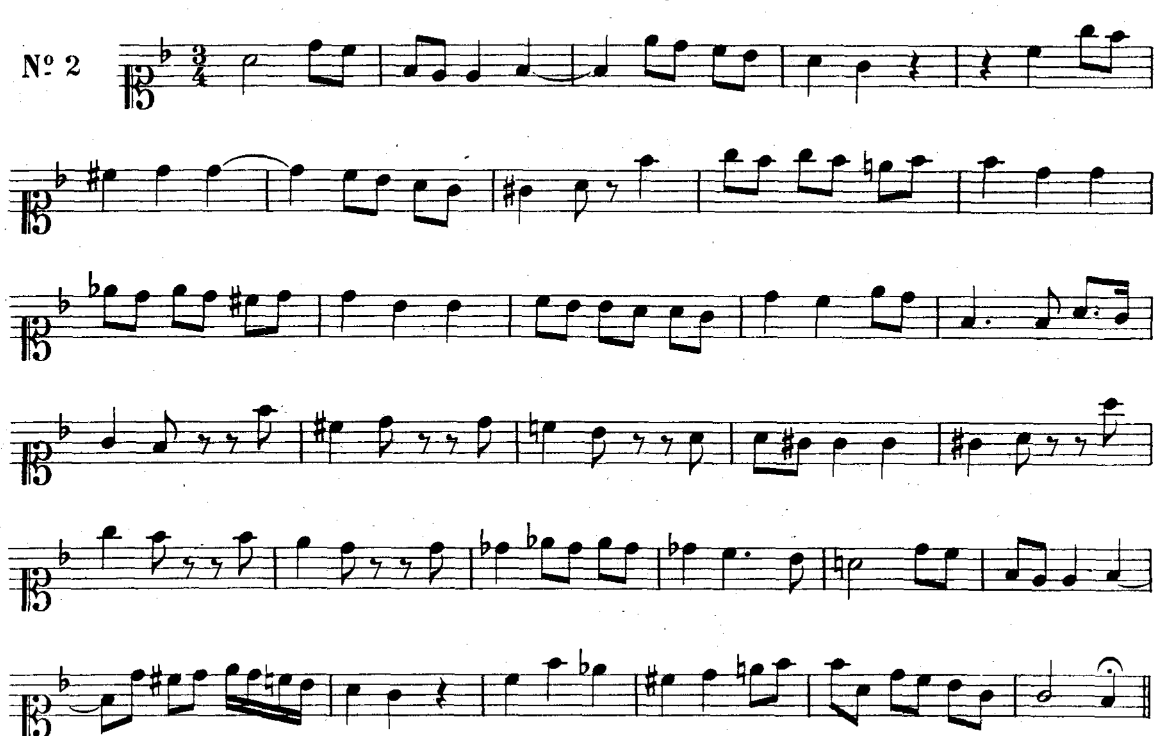
(Voir "Réalisations" page 98)



Trois portées sont nécessaires pour le travail de ces deux chants: une pour la partie donnée, une pour la partie ornée ou simplifiée, et une pour la Basse chiffrée.

Supprimer les Appoggiatures dont ce second Chant est orné, en chercher la Basse et la chiffrer, *sans réaliser.* Puis réaliser avec l'harmonie de l'auteur.

(Voir "Réalisations" page 98)
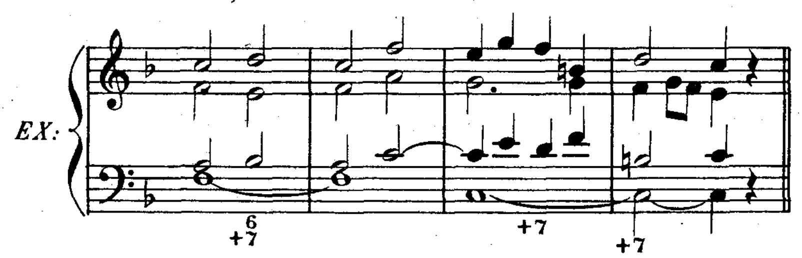


ACCORDS DE 11e ET DE 13e TONIQUE
employés comme appoggiatures simultanées et sur Pédales
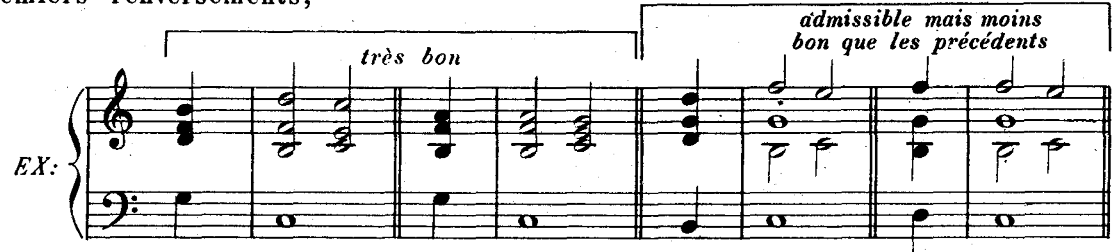
REMARQUES — 1° – Les accords de 11e et de 13e tonique étant d'un emploi très fréquent sur des Pédales et comme appoggiatures, nous en donnons ci-après trois leçons spéciales à ce double point de vue: Une basse et deux chants.

2° – Ces trois leçons ne renferment pas d'autres Appoggiatures que celles qui forment les accords de 11e et 13e tonique.

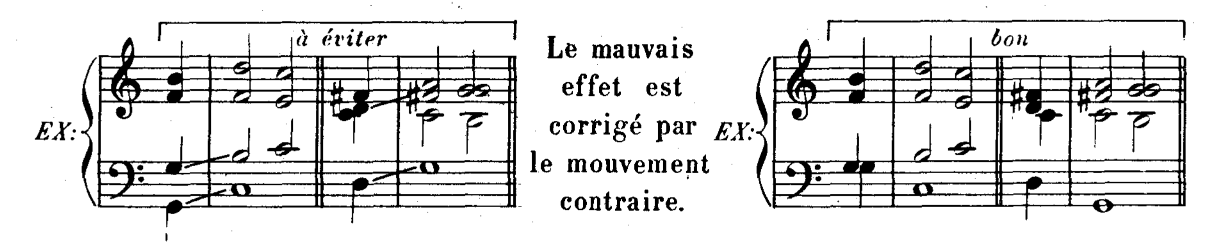
3° – Une Pédale n'est pas toujours de longue durée, il en est de fort courtes qui peuvent porter ces accords;



4° – Les accords de 11e et de 13e tonique doivent, pour produire un bon effet, être précédés *d'un accord de la dominante,* ou tout au moins d'un de ses deux premiers renversements;

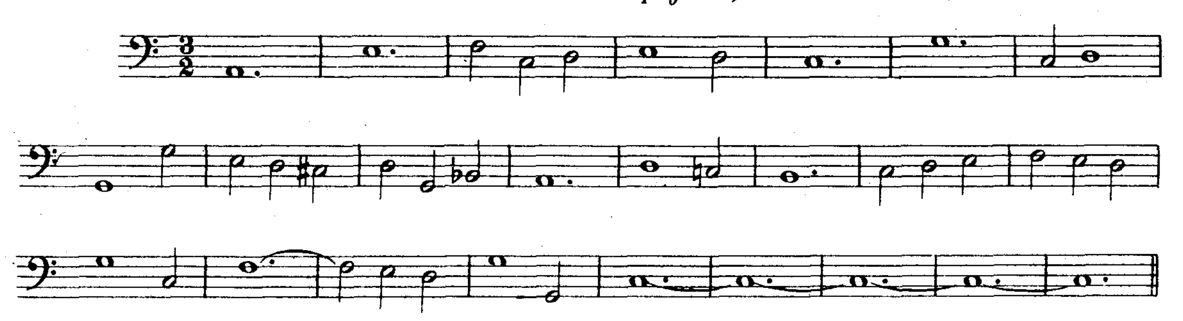


5° – Il faut éviter dans l'emploi de ces accords, que deux parties en 8ves arrivent sur la 7e majeure, par mouvement direct;
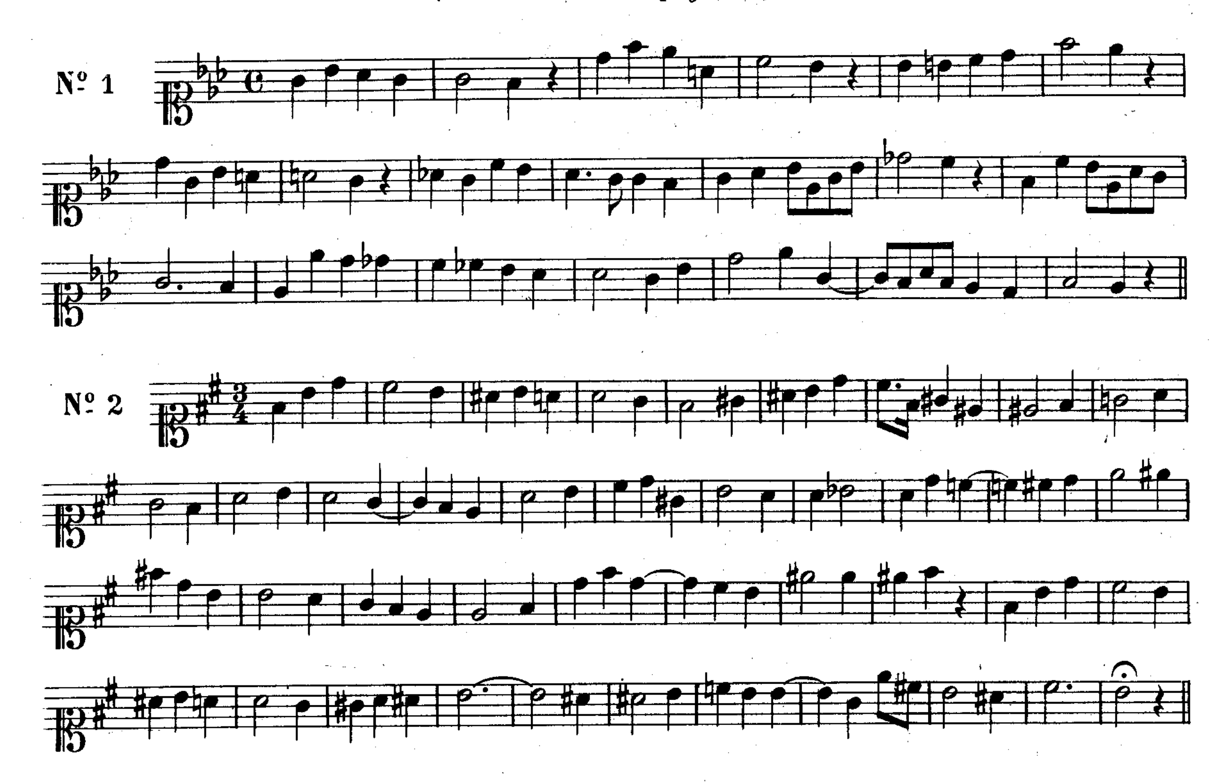


Basse à chiffrer et à réaliser

(Voir "Réalisations" page 54)



DEUX CHANTS À RÉALISER

(Voir "Réalisations" page 100)



Chant donné à réaliser résumant la plupart des espèces d'appoggiatures

(Voir "Réalisations" page 101)

Moderato

rit. **a Tempo**

§ 142bis. — L'appoggiature est un des éléments qui donnent à la musique le plus de vie, de sentiment, de chaleur, d'intensité d'accent et d'expression.

Pas un mouvement de l'âme qui ne trouve, dans une appoggiature bien appropriée à l'harmonie qui la soutient, son expression vraie, que ce soit dans la tristesse, dans la joie, dans l'exubérance de la vie ou dans toute autre manifestation des passions humaines.

Les exemples suivants montreront la richesse que cet ornement apporte à la musique, et le parti que les Maîtres ont su en tirer.



EXEMPLES D'APPOGGIATURES EXTRAITS DES ŒUVRES DES MAÎTRES

BEETHOVEN — SONATE Op. 10

Largo

p

etc.

Et plus loin;

p sf sf

cresc. ff fp etc.

BEETHOVEN — SONATE Op. 22

Adagio

pp
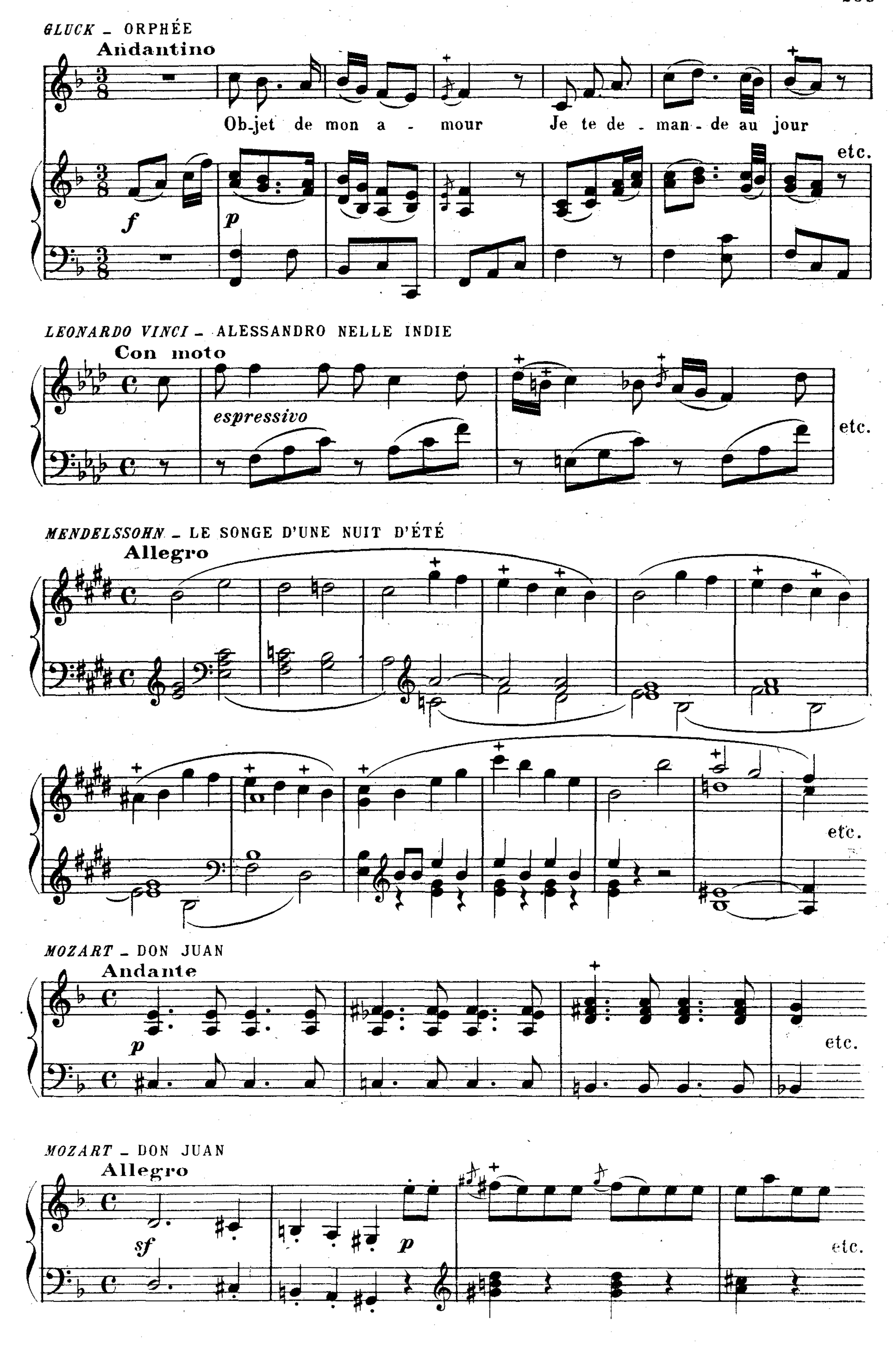
etc.
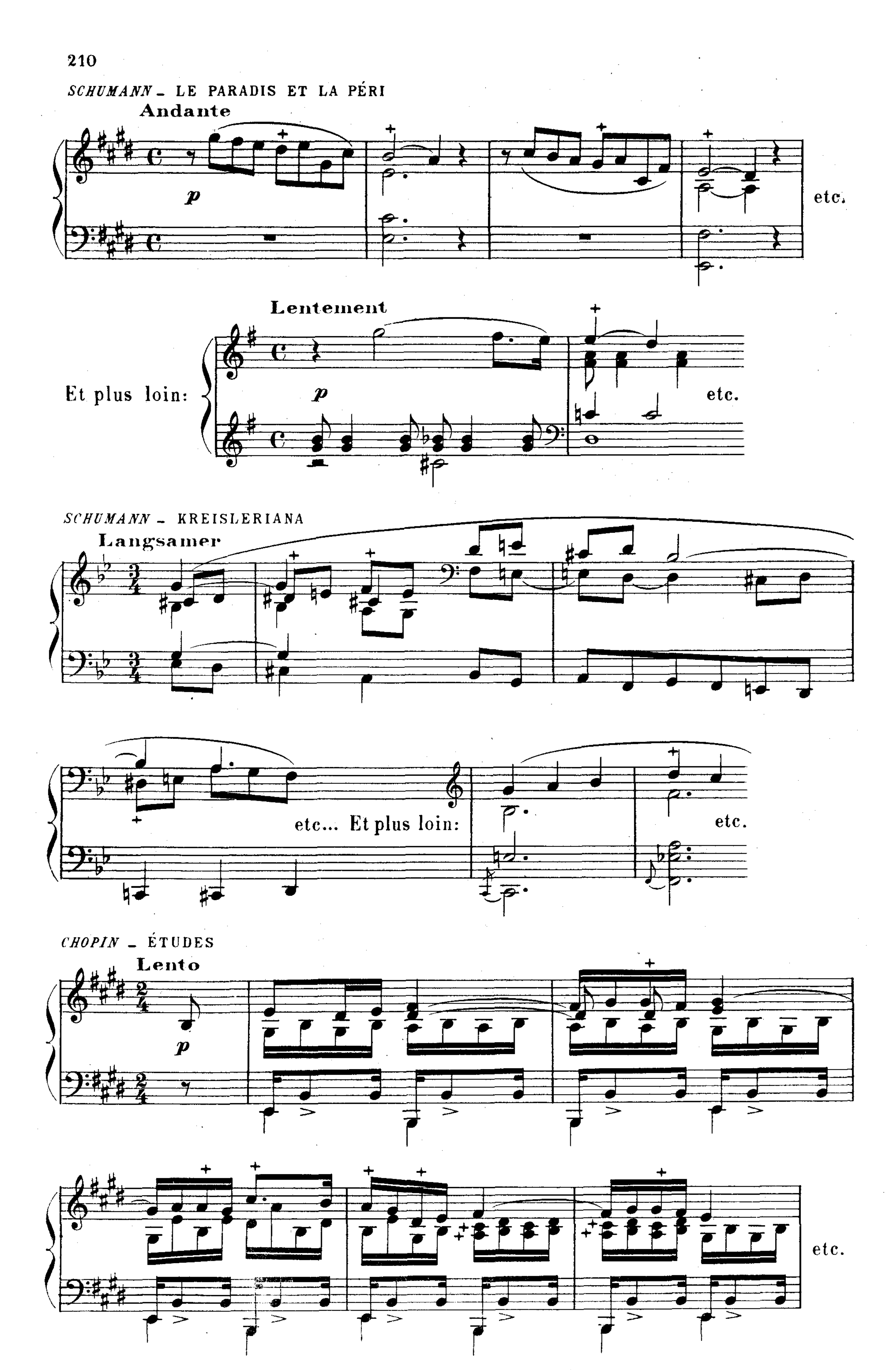
HAYDN — LES SAISONS
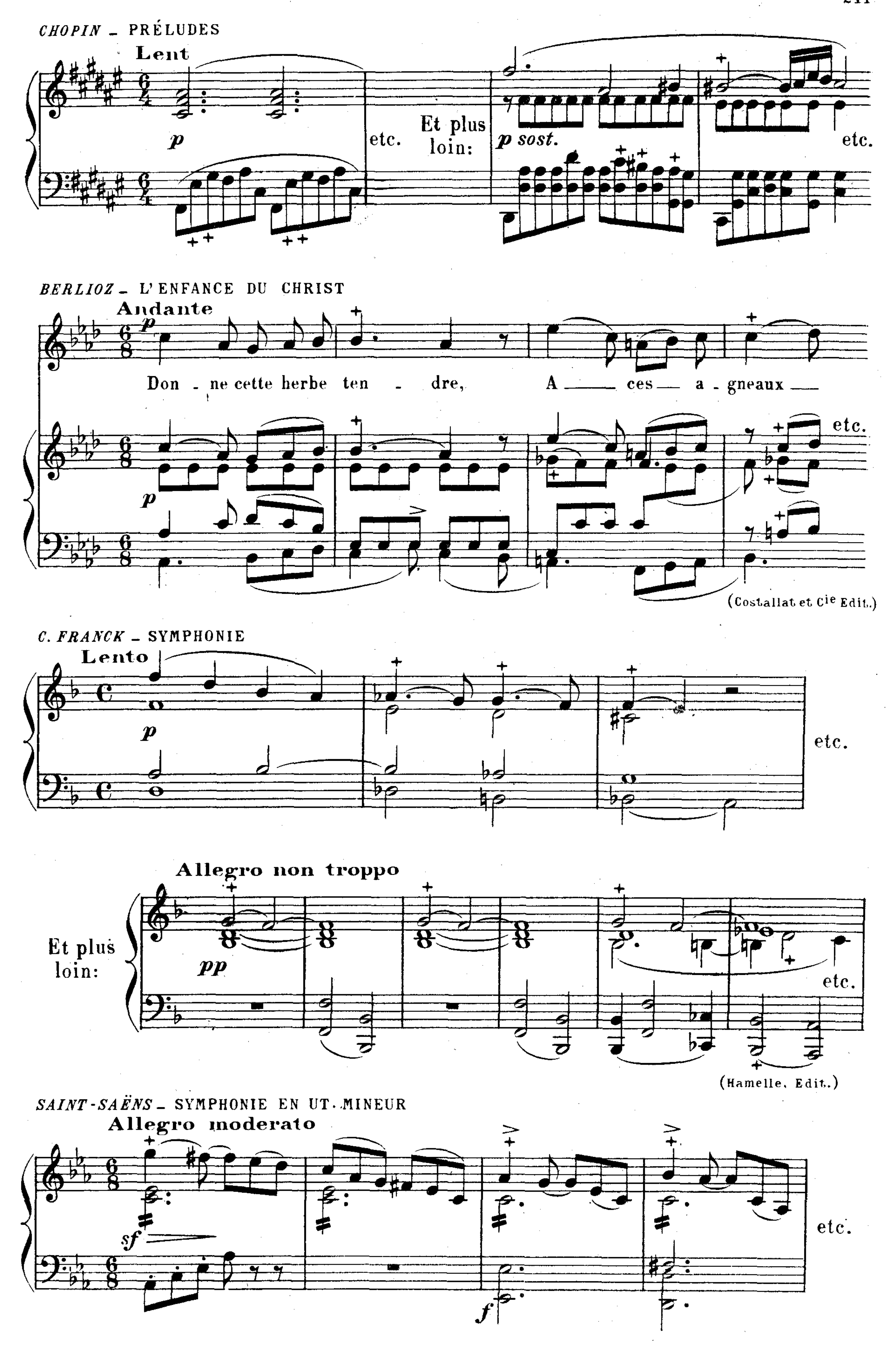
Adagio

etc... Et plus loin;

etc.

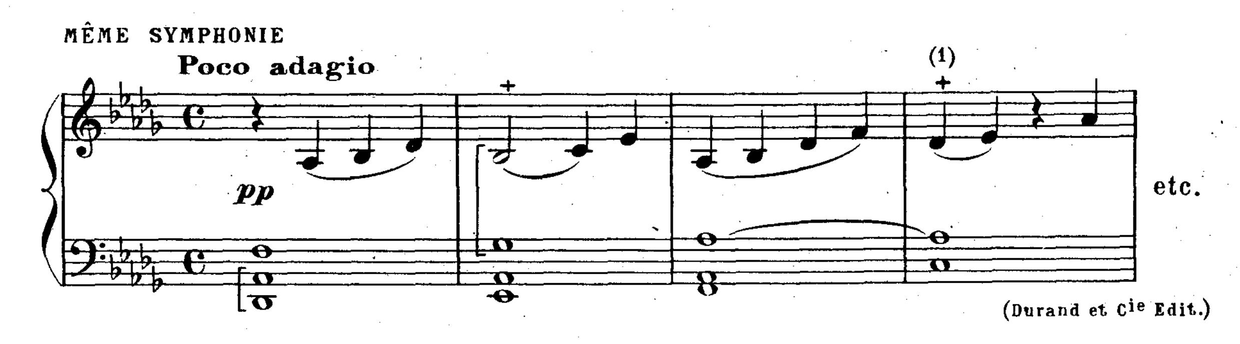

GLUCK - ORPHÉE
Andantino
Ob-jet de mon a - mour Je te de - man - de au jour
etc.
LEONARDO VINCI - ALESSANDRO NELLE INDIE
Con moto
espressivo
etc.
MENDELSSOHN - LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ
Allegro
etc.
MOZART - DON JUAN
Andante
etc.
MOZART - DON JUAN
Allegro
etc.


SCHUMANN - LE PARADIS ET LA PÉRI
Andante
p
etc.
Lentement
Et plus loin:
p
etc.
SCHUMANN - KREISLERIANA
Langsamer
etc... Et plus loin:
etc.
CHOPIN - ÉTUDES
Lento
p
etc.



CHOPIN _ PRÉLUDES
Lent
p
etc.
Et plus loin:
p sost.
etc.
BERLIOZ _ L'ENFANCE DU CHRIST
Andante
p
Don - ne cette herbe ten - dre, A ces a - gneaux
p
etc.
(Costallat et Cie Edit.)
C. FRANCK _ SYMPHONIE
Lento
p
etc.
Allegro non troppo
Et plus loin:
pp
etc.
(Hamelle, Edit.)
SAINT-SAËNS _ SYMPHONIE EN UT MINEUR
Allegro moderato
sf
f
etc.

MÊME SYMPHONIE



(1) Cette appoggiature est curieuse et fort rare.

GOUNOD – ROMÉO ET JULIETTE

Allegretto

app. ou n.p. — app. ou brod. — app. ou n.p. — app. ou brod.

Ah! ne fuis pas en - co - re Ah! ne fuis pas en - co - re

GOUNOD – ROMÉO ET JULIETTE

Andantino

Je t'ai don - né mon â - me

etc.

Et plus loin:

Ton doux re - gard m'en - i vre.

etc.

(Choudens Edit.)

R. WAGNER – LA WALKYRIE

etc.

Et plus loin: *p* *molto cresc.* *ff* etc.

SCHUMANN – 2e SYMPHONIE. IIIe Mouvement
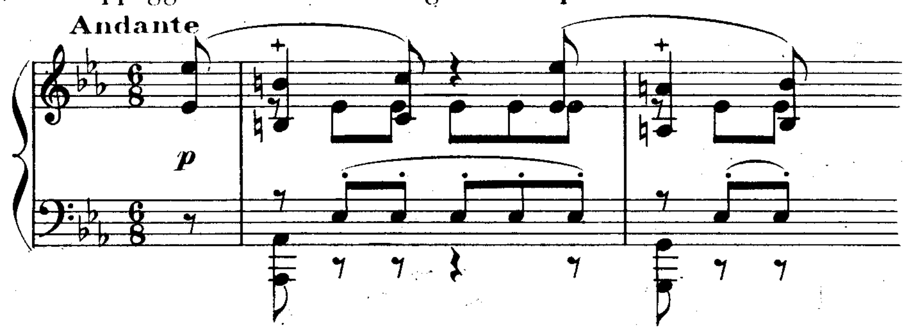
Lento

p *fp* *fp* *fp* etc.

N.B. – Les deux dernières mesures de cet exemple présentent un cas curieux: l'auteur, par extension, au lieu de faire résoudre l'appoggiature sur le degré conjoint supérieur, lui fait faire un mouvement de 7e inférieure d'une extrême sensibilité.

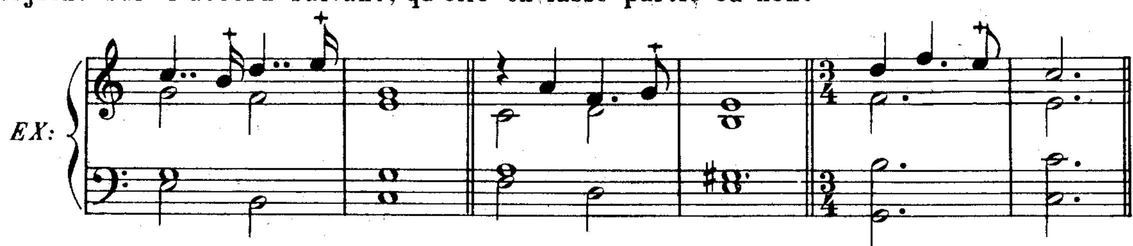
Ce morceau, d'une expression intense, est à étudier en entier au point de vue des appoggiatures. Nul Maître n'en a fait un emploi plus heureux.

Voici encore, pour terminer, un exemple tiré de la SYMPHONIE EN SOL MINEUR de *MOZART*, où l'appoggiature a une très grande expression.
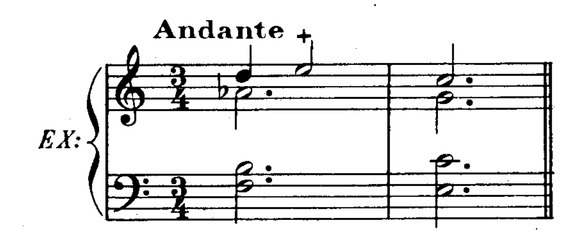


ÉCHAPPÉE
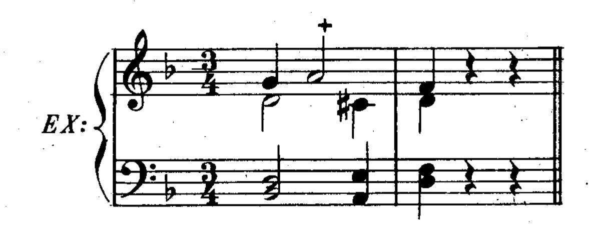
§ 143. — 1º — On donne ce nom à toute note étrangère à l'harmonie qui succède diatoniquement à une note réelle, et qui procède ensuite par mouvement disjoint sur l'accord suivant, qu'elle en fasse partie ou non.
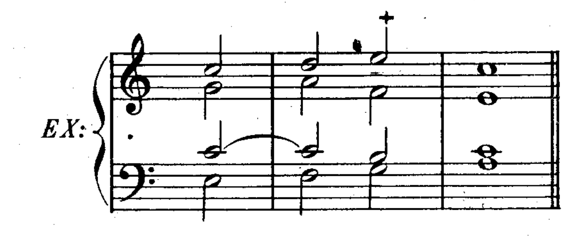


2º — L' échappée peut avoir une assez longue durée ;

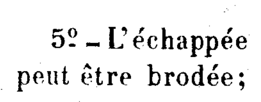


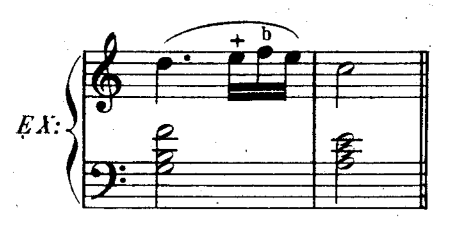
3º — Un changement d'accord peut même avoir lieu pendant sa durée ;
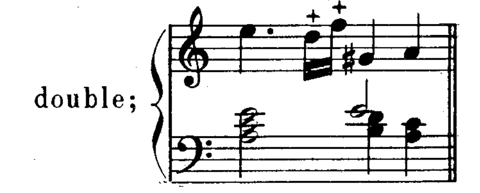


4º — Elle peut aussi coïncider avec un changement d'accord ;

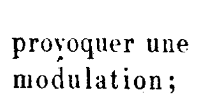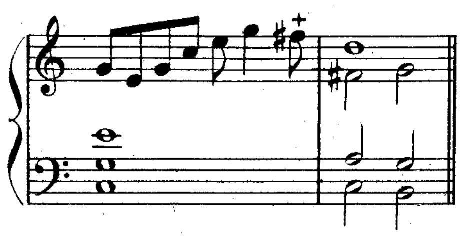



5º — L'échappée peut être brodée;
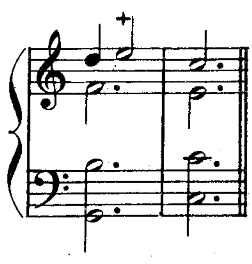


double;
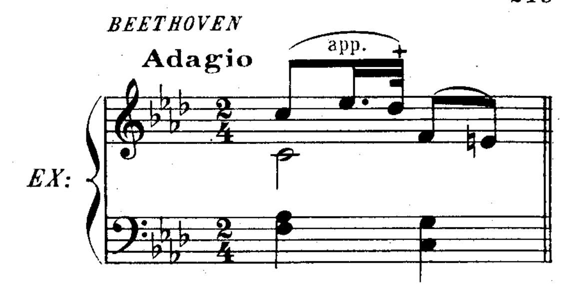



provoquer une modulation;



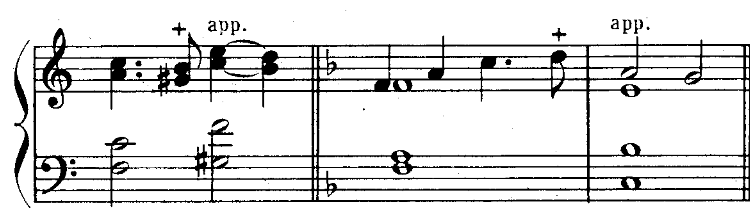
Etre considérée comme anticipation indirecte (voir plus haut 2º);
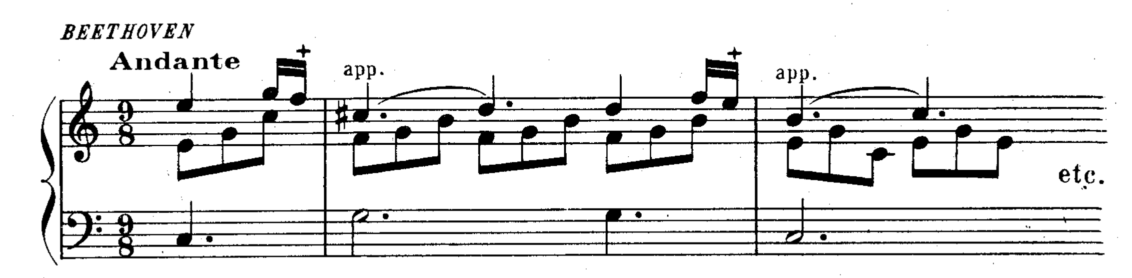


6º – L'échappée peut être précédée d'une appoggiature;
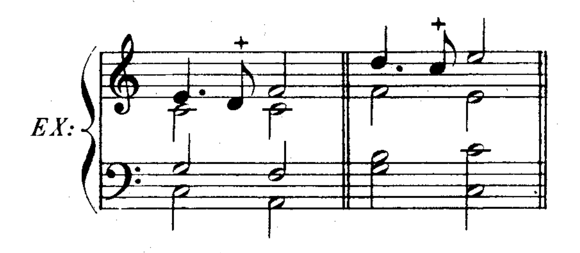


ou précéder l'appoggiature;

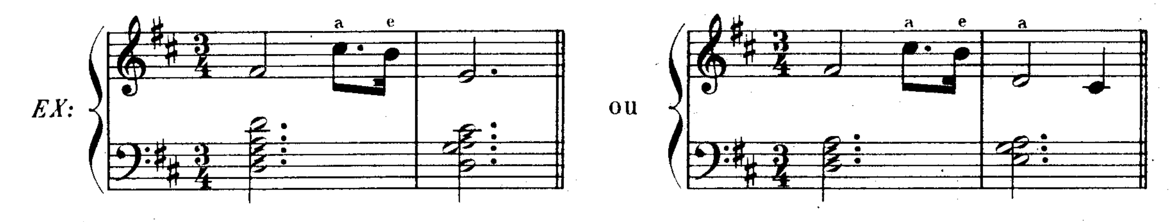




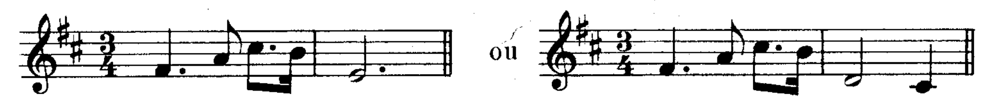
7º – L'échappée inférieure est assez rare;
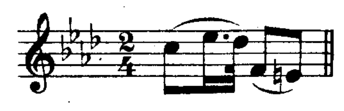


§ 143bis. – Il convient d'ajouter ici l'analyse du cas suivant, assez curieux, mais cependant très praticable;
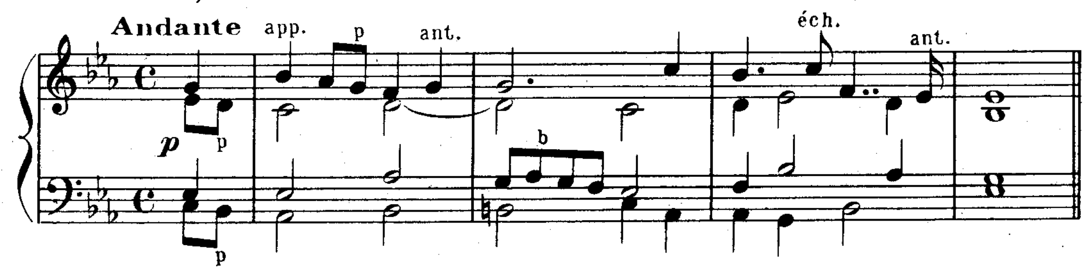


Ces deux exemples doivent se rattacher au 6º du § 143, où l'on voit l'échappée ornée par l'appoggiature, seulement ici elle est séparée de la note réelle qui la précède par un intervalle de quarte, ce qui est irrégulier; il faut donc pour analyser ce passage, supposer la suppression d'une note de la mélodie, et la rétablir ainsi qu'il suit;



ce qui est analogue à l'exemple de Beethoven cité plus haut: 

§ 144. — L'échappée est la moins usitée de toutes les notes étrangères. Elle offre peu de ressources et est dénuée de caractère expressif, mais elle peut donner à la mélodie une tournure élégante, pittoresque. Peu de Traités mentionnent cet artifice, interdit à l'école.

§ 145. — Comme conclusion aux exemples donnés sur les notes étrangères, nous ne pouvons mieux faire, croyons-nous, que de les présenter toutes dans les quatre mesures suivantes;
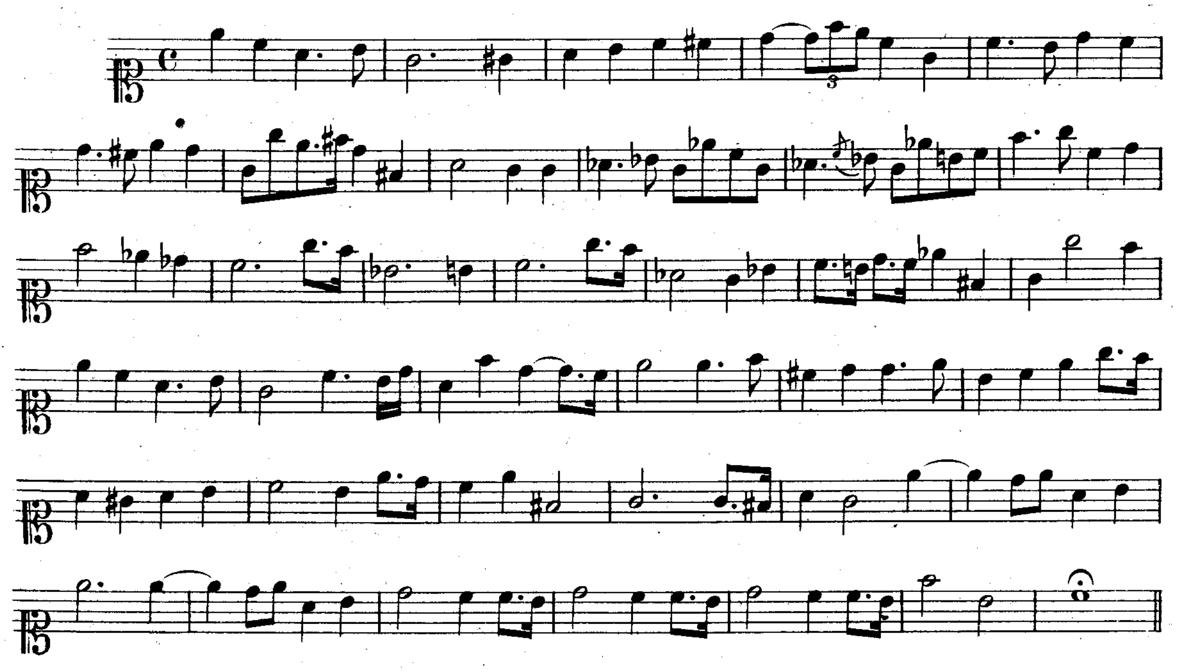


§ 146. — En terminant cette partie traitant des notes étrangères à l'harmonie, nous ferons remarquer que certaines de ces notes: *Anticipations*, *Appoggiatures*, *Échappées*, sont peu compatibles avec le style religieux. Il n'en est pas de même des *Notes de passage* et *Broderies*, dont le caractère calme, placide, s'harmonise très bien avec l'atmosphère pure, idéale, contemplative de la musique sacrée.

EXERCICE

CHANT DONNÉ À RÉALISER (1)

N.B. — Comme pour la Broderie, l'élève réalisera de suite ce Chant avec l'harmonie de l'auteur. *(Voir "Réalisations" page 102)*
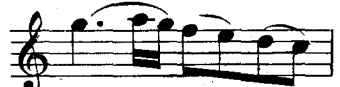


(1) On verra dans ce Chant plusieurs exemples d'échappées inférieures se résolvant sur une note supérieure.

COMPLEMENT
DES CHAPITRES PRÉCÉDENTS

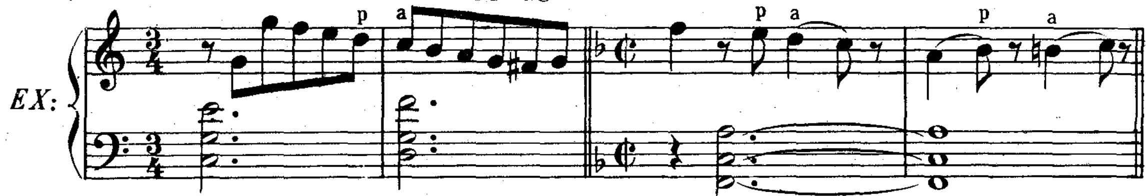
Réflexions sur l'Analyse des différentes notes mélodiques

§ 147. — On a vu précédemment que certaines notes mélodiques prêtaient parfois à une double interprétation. On se dirigera, pour l'analyse, d'après le caractère, l'accentuation, la place dans la mesure, la durée des notes, et non d'après la théorie stricte.

Certains cas peuvent donc très logiquement s'analyser de différentes manières, comme par exemple.



D'après la théorie, le *Fa* et le *Ré* doivent être analysés comme notes de passage; cependant l'accent que la nature de la phrase leur imprime peut très bien, et de préférence, les faire considérer comme appoggiatures;



Nous admettrons donc, dans des cas semblables, une double interprétation; mais nous préférons celle qui se rapproche du véritable sentiment musical que comporte le passage à analyser.

Chiffrage des notes mélodiques

§ 148. — Nous avons déjà dit, en parlant des appoggiatures, qu'elles ne se chiffrent généralement pas, sinon pour désigner *clairement* une disposition *spéciale* des notes. Nous répétons ici cette observation, en l'appliquant à toutes les notes essentiellement mélodiques. En conséquence, on pourra si l'on y trouve un avantage pour indiquer la *disposition pure et élégante des parties*, chiffrer les notes étrangères à l'harmonie, mais on n'usera de ce moyen qu'avec une grande sobriété.

§ 149. — Pour faire suite à tous les Exercices précédents, et comme préparation à d'autres plus étendus, nous demanderons à l'élève, dans une série de petits Partimenti: *Basses et Chants donnés*, l'application de tous les principes théoriques *dans le style rigoureux*. Viendront ensuite des Exercices plus importants, et d'un caractère plus libre, que nous indiquerons, et qui seront comme la fin, le couronnement des Etudes d'harmonie proprement dite.

A propos des Marches

§ 150. — Nous ne pouvons mieux faire à ce sujet, que de citer un texte même de Cherubini, relativement à l'emploi qu'on en doit faire. Voici ce texte:

« Avant de terminer ces observations, il est essentiel d'en faire une qui doit préserver les jeunes compositeurs de l'abus qu'ils pourraient faire dans l'emploi de ces suites.

« On ne saurait donc assez leur recommander, en introduisant ces suites dans leurs compositions, de ne pas pousser leur durée aussi loin qu'on l'a fait dans les exemples de ce recueil.

« La plupart n'étant exposées ici que d'une manière élémentaire et en forme de leçons, ce ne serait pas une faute de les traiter de même dans des morceaux de musique, mais un défaut qui donnerait à ces compositions de la monotonie, un style scolastique et pédant qui ferait présumer que le compositeur sort fort récemment des bancs de l'école. Il faut en conséquence, en pratiquant ces suites, n'en prendre que des fragments, et savoir s'arrêter à temps. Cette précaution, dictée par le goût, doit être observée non seulement dans la musique sacrée, mais surtout dans les compositions théâtrales ».

APPENDICE

Conseils aux élèves

Arrivé à ce point de ses études, l'élève doit, après avoir pris connaissance des observations présentées ci-après sur l'emploi des Imitations et du style concertant dans le genre rigoureux et libre, réaliser le plus grand nombre de leçons possible, de tous les genres, en suivant une progression continue comme difficulté. Il doit les faire d'abord avec son harmonie, et ensuite avec l'harmonie de l'auteur; s'il peut se procurer la *réalisation* même de l'auteur, ce sera très profitable pour lui, et son travail aura un double attrait et une double utilité, tant au point de vue de la comparaison qu'à celui des enseignements qu'il pourra y puiser.

Parmi les nombreux ouvrages où l'élève trouvera des éléments pour son travail, nous conseillons les suivants:

Basses chiffrées et non chiffrées de *FENAROLI* ; Basses de *SALA*, de *MATTEI*; Traités d'harmonie de *REBER*, *SAVARD*, *BAZIN*, *DURAND*, 87 Leçons d'harmonie de *TH. DUBOIS*, Studium der Harmonie de *F. HILLER*, Leçons d'harmonie de *A. LAVIGNAC*, *P. FAUCHET* etc... Leçons données pour les concours du Conservatoire de Paris, etc...

Il sera bon aussi, pour former son style, développer son goût et élever ses idées, que l'élève étudie et analyse les œuvres des grands maîtres de toutes les écoles et de toutes les époques, principalement parmi les classiques: Palestrina, Porpora, Jomelli, J.S. Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Gluck, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn, etc... et parmi les romantiques et les modernes: Weber, Schubert, Schumann, Méhul, Meyerbeer, Hérold, Berlioz, Bizet, Wagner, Delibes, C. Franck, Gounod, A.Thomas, Lalo, Reyer, Massenet,..... pour ne citer que les morts.
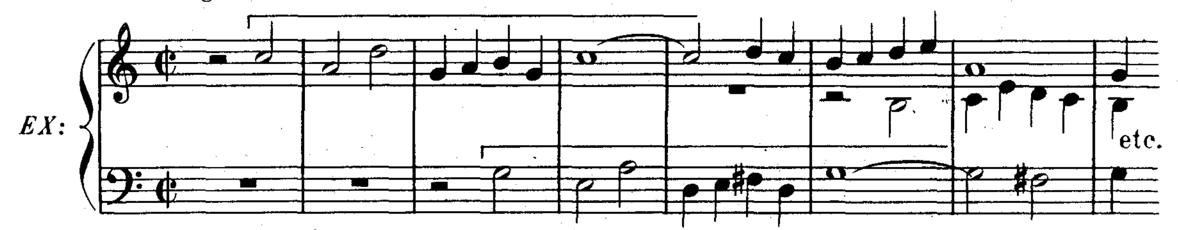
En ce qui concerne l'étude des œuvres de Wagner, nous ne la conseillons à l'élève que lorsqu'il sera bien maître de sa plume et de ses idées, car si elle est pleine d'intérêt et d'attrait, si la puissance de conception et d'expression du Maître novateur est profondément attachante, cette étude est aussi pleine de périls et fort troublante pour de jeunes musiciens *encore inhabiles de main* et *indécis de pensée*. — Nous ferons la même réserve *momentanée* pour Berlioz, en ajoutant que l'étude de ses ouvrages n'est *peut-être* pas très *opportune pour de jeunes élèves*, en raison du peu de correction avec laquelle ils sont parfois écrits, ce qui ne nous empêche pas d'avoir la plus grande et sincère admiration pour son génie si personnel et si puissant. — Car on ne doit pas oublier que le présent ouvrage n'est qu'un ouvrage d'enseignement et non de haute esthétique, et qu'il est principalement destiné à apprendre aux élèves *l'orthographe de leur art*.

Quant à l'Ecole contemporaine, il ne peut en être question, l'enseignement ne pouvant être raisonnablement basé que sur le passé, comme nous l'avons déjà dit et le répèterons encore.
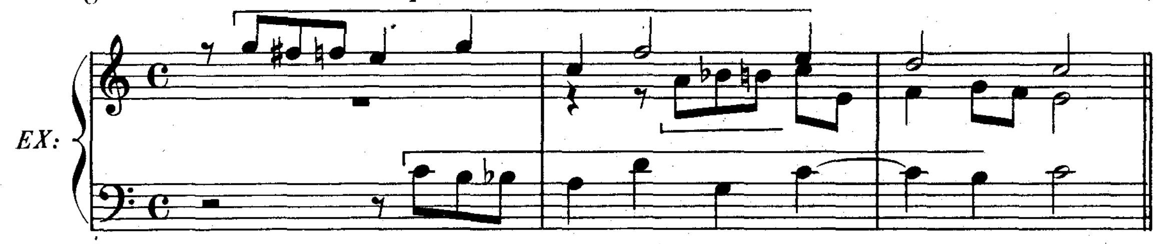
Observations sur l'emploi des Imitations et du style concertant dans les genres rigoureux et libre

§ 151. — On appelle *Imitation* un dessin entendu dans une partie et reproduit ensuite dans une autre partie à un intervalle quelconque.

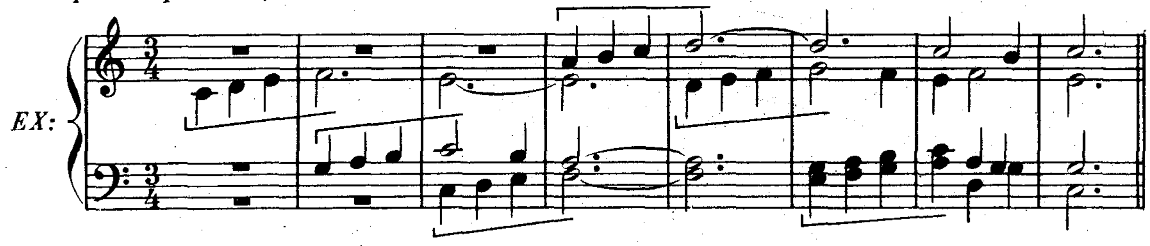
Elle est régulière si les intervalles sont semblables;



Irrégulière s'ils ne le sont pas;

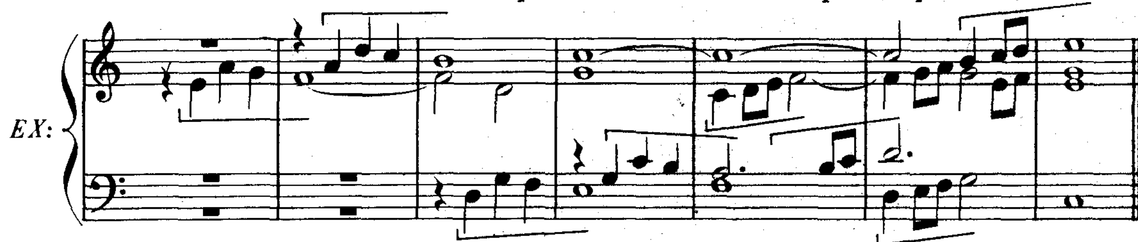


A quatre parties;
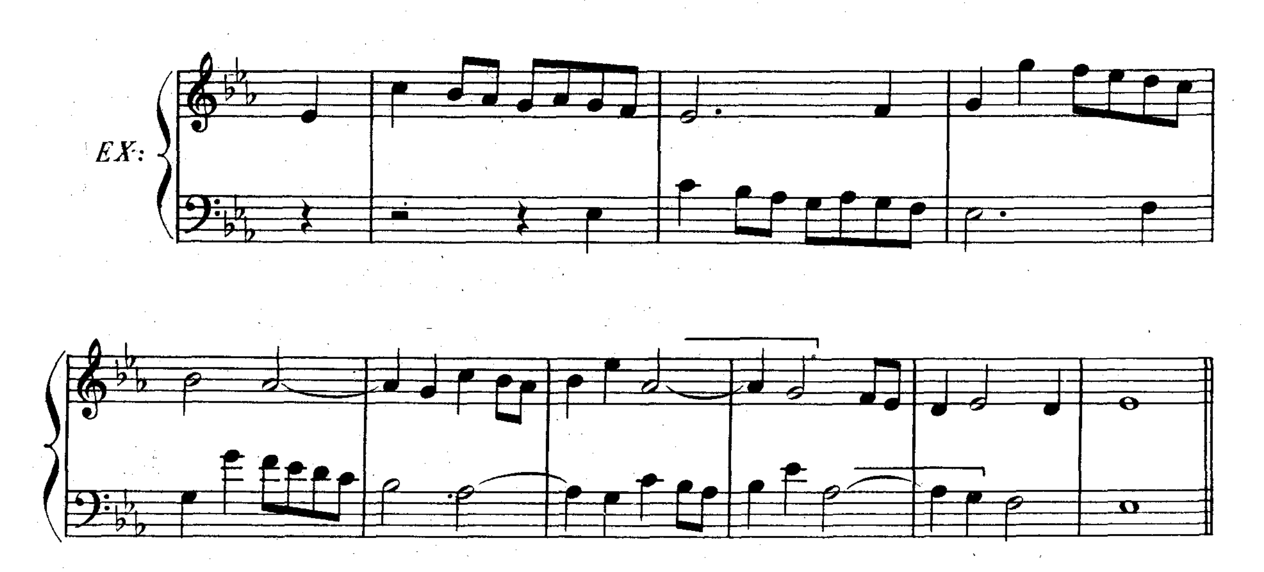


§ 152. — L'imitation peut n'être que partielle et fragmentaire. Elle peut aussi n'être qu'une imitation de mouvement, se faire par mouvement contraire, et à tous les intervalles. Elle sert à donner de l'intérêt aux parties et du relief aux entrées. Elle peut se faire par augmentation et diminution de valeurs. — Enfin son emploi se prête à de nombreuses combinaisons d'une grande souplesse et est extrêmement pratiqué dans les leçons d'harmonie.

Voici, de Reber, un excellent exemple d'une imitation à quatre parties;
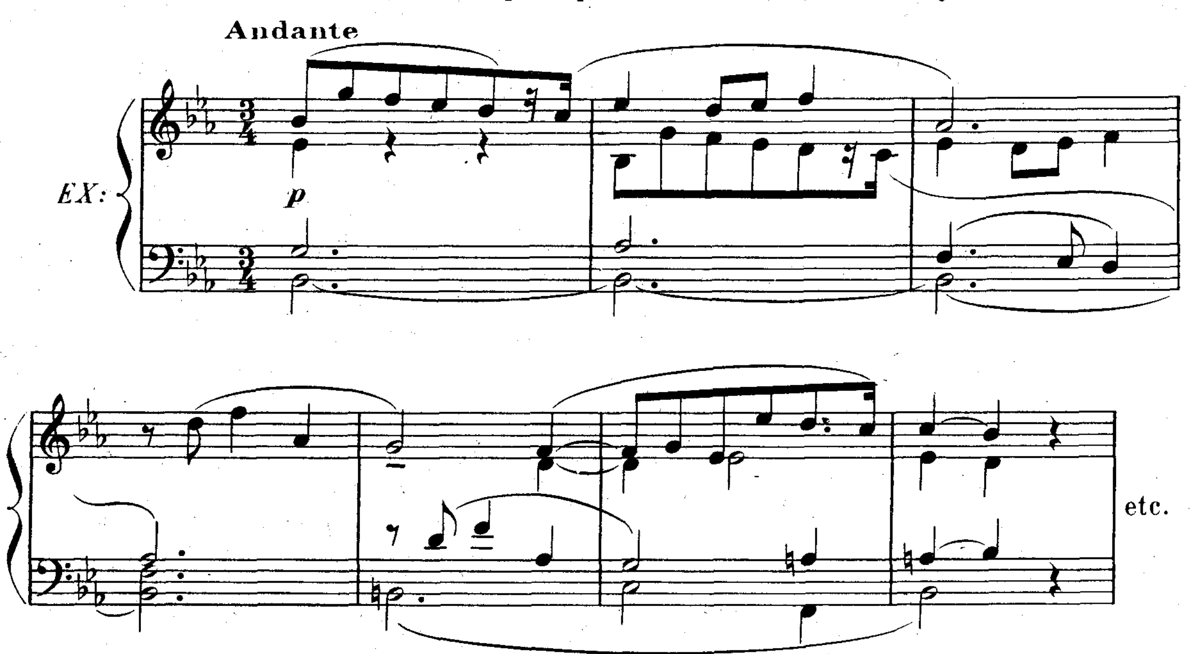


On appelle *antécédent* le dessin qui propose, et *conséquent* celui qui répond. — Il est toujours préférable de faire précéder le conséquent d'un silence.

§153. — L'imitation peut se faire en forme canonique, c'est-à-dire se poursuivant pendant un certain nombre de mesures, quelquefois même pendant de longues périodes, et à tous les intervalles. — La plus usitée en ce genre est celle à l'octave.



§154. — L'imitation peut se pratiquer aussi bien dans le style libre;



N.B. — Nous passerons sous silence le Contrepoint, qui appartient au domaine de la Fugue. Ce que nous disons des Imitations doit suffire à l'élève, s'il est intelligent, pour donner aux leçons d'harmonie, quelles qu'elles soient, tout l'intérêt dont elles sont susceptibles. — Il nous paraît inutile d'anticiper sur des études transcendantes que l'élève entreprendra plus tard, et de les mélanger aux études d'harmonie qui doivent faire uniquement l'objet de nos efforts et solliciter notre attention.

RÉSUMÉ

Des règles, principes et recommandations principales concernant la réalisation, l'emploi des imitations et du style concertant en usage dans les concours d'harmonie du Conservatoire de Paris.

BASSE DONNÉE

1º _ La Basse est *le plus souvent* traitée dans le style rigoureux, c'est-à-dire que les seules notes étrangères à l'harmonie sont les notes de passage et les broderies.

2º _ Les retards sont *très* usités. Ils sont quelquefois répétés et prennent alors le caractère expressif de l'appoggiature. _ Les appoggiatures réelles y sont *fort rares*, et en tout cas ne doivent être employées dans la réalisation que si la Basse elle-même en contient.

3º _ Les altérations n'y sont employées qu'avec une grande sobriété.

4º _ Ne faire taire une partie que si elle n'a pas de mouvement obligé, et autant que possible sur un accord consonant.

5º _ Être très sobre de croisements, et si l'on en fait en vue de la marche élégante des parties, ils doivent être de courte durée et principalement entre des voix de timbre différent.

6º _ Si, au début d'une Basse, il y a quatre entrées distinctes en canon ou en imitation, et qu'elles puissent être rapprochées, il est bien de les faire arriver successivement; mais si elles ne peuvent se succéder qu'à des intervalles éloignés, il est préférable d'écrire de suite à 3 ou 4 parties, et de ménager ensuite l'effet des entrées par de petits silences, lorsqu'elles doivent se produire.

7º _ Dans le cours de la réalisation, éviter de faire taire longtemps l'une ou l'autre des parties. Cependant il est bon de mettre en lumière toutes les entrées qui présentent de l'intérêt, par de courts silences. On empêche ainsi la lourdeur de la réalisation, et on en augmente la clarté.

8º _ Préférer l'unisson, même sur un temps fort, à une mauvaise disposition des voix et à une réalisation tourmentée ou maladroite. _ Ne pas craindre, pour les mêmes motifs, de faire certains mouvements mélodiques tels que: 6te majeure 5te et 4te diminuées s'ils se présentent d'une façon naturelle et chantante.

9º _ Se souvenir que les notes syncopées descendant d'un degré à la Basse, provoquent le plus souvent un accord dissonant, ou tout au moins contenant une dissonance.

10º _ Éviter de trop mouvementer les parties, de mettre dans la réalisation une trop grande recherche, et de trop la surcharger par une quantité excessive de notes. Ne pas perdre de vue non plus qu'on écrit pour des voix.

11º _ Ne pas faire d'imitations au détriment de la pureté de l'harmonie. _ Ces sortes d'artifices doivent être employés avec sobriété et se présenter d'une manière simple et naturelle.

12º – Se *préoccuper* avant tout de la *clarté*, de l'*excellence* et de la *beauté* de l'harmonie, ainsi que de la *conduite mélodique* des parties.

13º – Ne pas oublier qu'on ne quitte généralement une Pédale que sur une harmonie dont elle est elle-même note intégrante.

14º – Lorsqu'une partie doit faire une entrée importante ou intéressante, éviter de faire chanter une autre partie dans la même région, dans le même diapason, si l'on veut que cette entrée soit mise en lumière et produise l'effet qu'on en attend.

15º – Il est important de diviser l'intérêt, et de ne pas alourdir la réalisation par des dessins simultanés dans plusieurs parties à la fois, *lorsqu'il n'y a pas de changement d'accord.*

16º – Se rappeler que le grand sentiment de la tonalité doit primer tout, et être sans cesse présent à la pensée.

17º – Si la Basse contient des éléments modernes et se rapproche du genre instrumental, le travail *doit être en conformité* avec le style de la partie donnée.

18º – Les leçons doivent toujours être réalisées pour les voix sur les clefs affectées à chacune d'elles, soit: Clefs d'Ut 1ère ligne pour le Soprano; Ut 3e ligne pour le Contralto; Ut 4e ligne pour le Ténor; et Fa pour la Basse; *EX:*

19º – Les voix, ayant leur meilleure sonorité dans le médium, on ne doit aborder les régions extrêmes qu'exceptionnellement.

20º – En général, à part la 2de augmentée dans le mode mineur, et quelquefois la 5te et la 4te diminuées (voir plus haut, 8º) les intervalles augmentés ou diminués sont proscrits, sauf ceux qui se trouveraient au cours d'une Marche harmonique, ou qui seraient des imitations de la partie donnée.

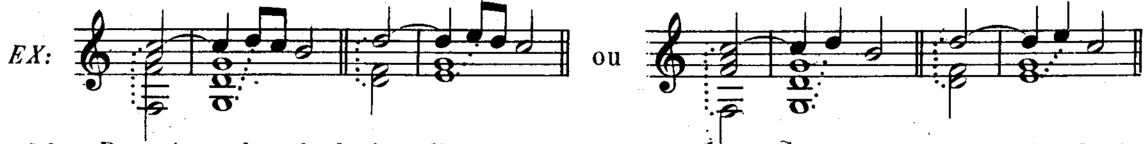
21º – N'employer l'accord de 4te et 6te sans préparation de la 4te que sur la dominante.

22º – Dans le style *très* rigoureux, préparer toutes les dissonances.

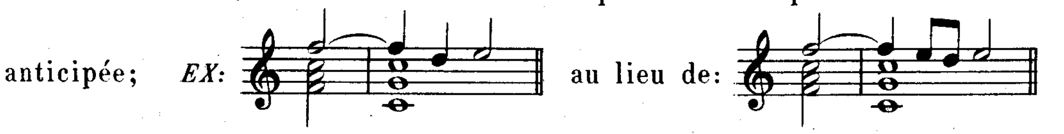
23º – Les accords de 9e avec la fondamentale sont très peu usités dans les Basses données excepté comme Pédales.

24º – Il est rare que la Pédale s'emploie autrement qu'à la Basse. Si on l'emploie différemment elle doit pouvoir s'analyser comme dissonance se maintenant en place.

25º – Les 5tes et 8ves retardées, résultat de la broderie d'un retard, sont tolérées;
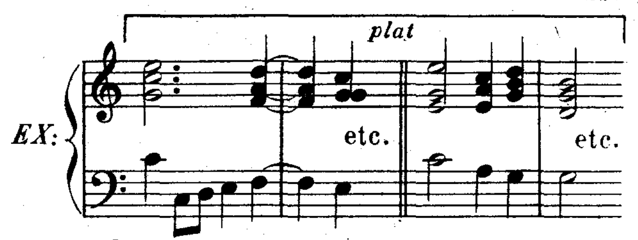


26º – De même, la résolution d'un retard peut se faire par une sorte de broderie anticipée;



27º – Eviter les liaisons boiteuses surtout à la partie supérieure, et les syncopes aux deux parties extrêmes, à moins que l'une des deux parties ne soit la basse, considérée comme Pédale.

28º – Eviter aussi de syncoper toute l'harmonie d'une mesure sur l'autre, surtout d'un temps faible ayant une valeur courte à un temps fort ayant une valeur plus longue, même avec une nouvelle articulation de l'accord; à moins qu'il n'y ait une suite d'accords syncopés avec intention.



29º – Une suite prolongée de mouvements parallèles est à éviter: 3ces ou 6tes.

30º – Lorsqu'une partie se tait momentanément, ce doit être, de préférence, sur un accord consonant. – De même, elle doit, autant que possible, rentrer sur un autre accord consonant.

31º – Les recommandations ci-dessus, dont la plupart concernent également le chant donné, ne peuvent être qu'un guide et non une règle absolue. En résumé, ce qu'on ne doit pas perdre de vue, c'est l'*unité* de style dans toutes les parties; une harmonie naturelle, claire et distinguée en même temps, une réalisation élégante, large, mélodique et concertante sans lourdeur.

CHANT DONNÉ

Le Chant, ordinairement d'un style libre, laisse à l'élève toute latitude selon son goût et son habileté pour l'emploi des accords dissonants, altérations, retards doubles ou triples combinés ou non avec des altérations, notes étrangères à l'harmonie, telles que; Anticipations, Appoggiatures, etc......

L'élève doit d'abord bien se pénétrer du style, de la nature du Chant, et se diriger d'après cet examen. – Tous les artifices harmoniques peuvent trouver leur place dans un Chant donné, *si le caractère de ce Chant le permet.* – Le sentiment musical et le goût ont donc ici un champ large et vaste pour se manifester et se développer.

N.B. – Ne pas craindre de faire la broderie ou l'appoggiature d'une note *déjà entendue à l'octave*, surtout si cette note est la tonique ou la dominante, et être prudent relativement à la broderie et à l'appoggiature de la 3ce majeure formant 9e mineure avec *une autre note*.

Ce que nous venons de dire suffit pour guider l'élève et lui rappeler les points essentiels et principaux qui doivent fixer son attention. Nous ne multiplierons donc pas davantage ces observations et ces conseils.

Ici prend fin l'étude de l'harmonie proprement dite. Cependant nous ajoutons à notre travail des Exercices de style rigoureux en forme de petits Partimenti, puis nous donnons un *Tableau indicatif* des noms et chiffrages de tous les accords (ce tableau sera comme un Résumé des Etudes, présenté sous une forme concise et toujours facile à consulter); puis encore quelques Chants et Exercices supplémentaires sur l'ensemble des notes accidentelles et étrangères, et enfin un court fragment de partie supérieure à harmoniser et réaliser de 25 manières différentes.

Ainsi se terminera notre tâche; nous exprimons de nouveau l'espoir de n'avoir pas fait œuvre inutile. – Puisse ce travail faciliter l'étude des jeunes élèves et servir à développer en eux l'amour de cet art si noble, si enchanteur et si puissant. C'est notre très ardent désir.

Enfin, comme dernier conseil, nous signalons à l'attention fervente de l'élève le Traité d'harmonie de H. Reber, dont la partie théorique est inspirée et imprégnée de la plus pure doctrine.

EXERCICES DANS LE STYLE RIGOUREUX
avec Notes de passage et Broderies seulement

Chiffrer et réaliser les Partimenti, page 323 (et suite) du Traité d'harmonie de F. Bazin, sur des Basses et Chants donnés *fleuris*, (c'est-à-dire avec notes étrangères à l'harmonie).
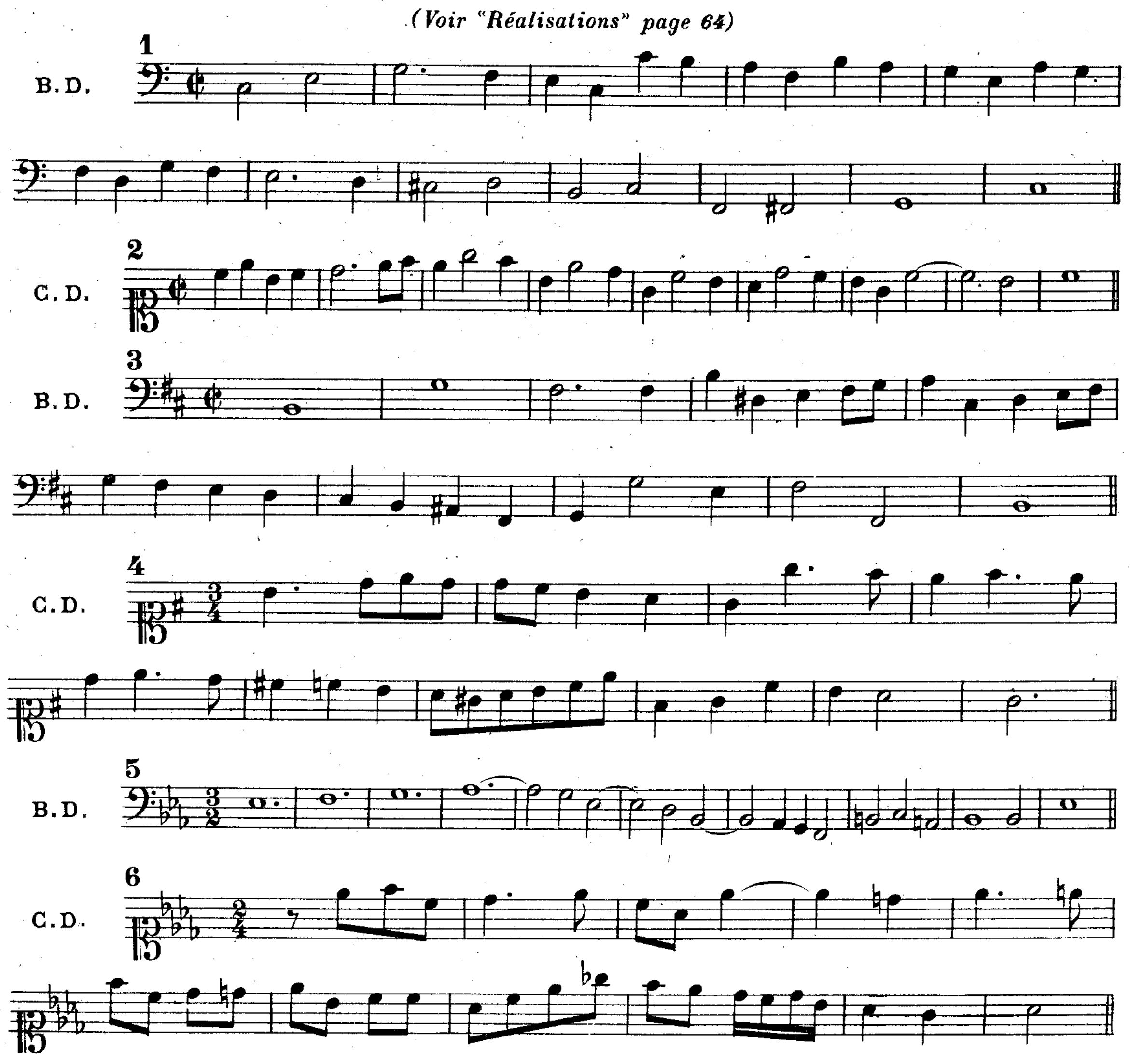
REMARQUE. — Ce travail sur des Basses et des Chants *courts*, a pour but d'habituer peu à peu l'élève à donner, dans un style sévère, de l'intérêt aux entrées, et également de l'intérêt et du mouvement aux différentes parties. — Ce travail sera fait avec le plus grand soin.
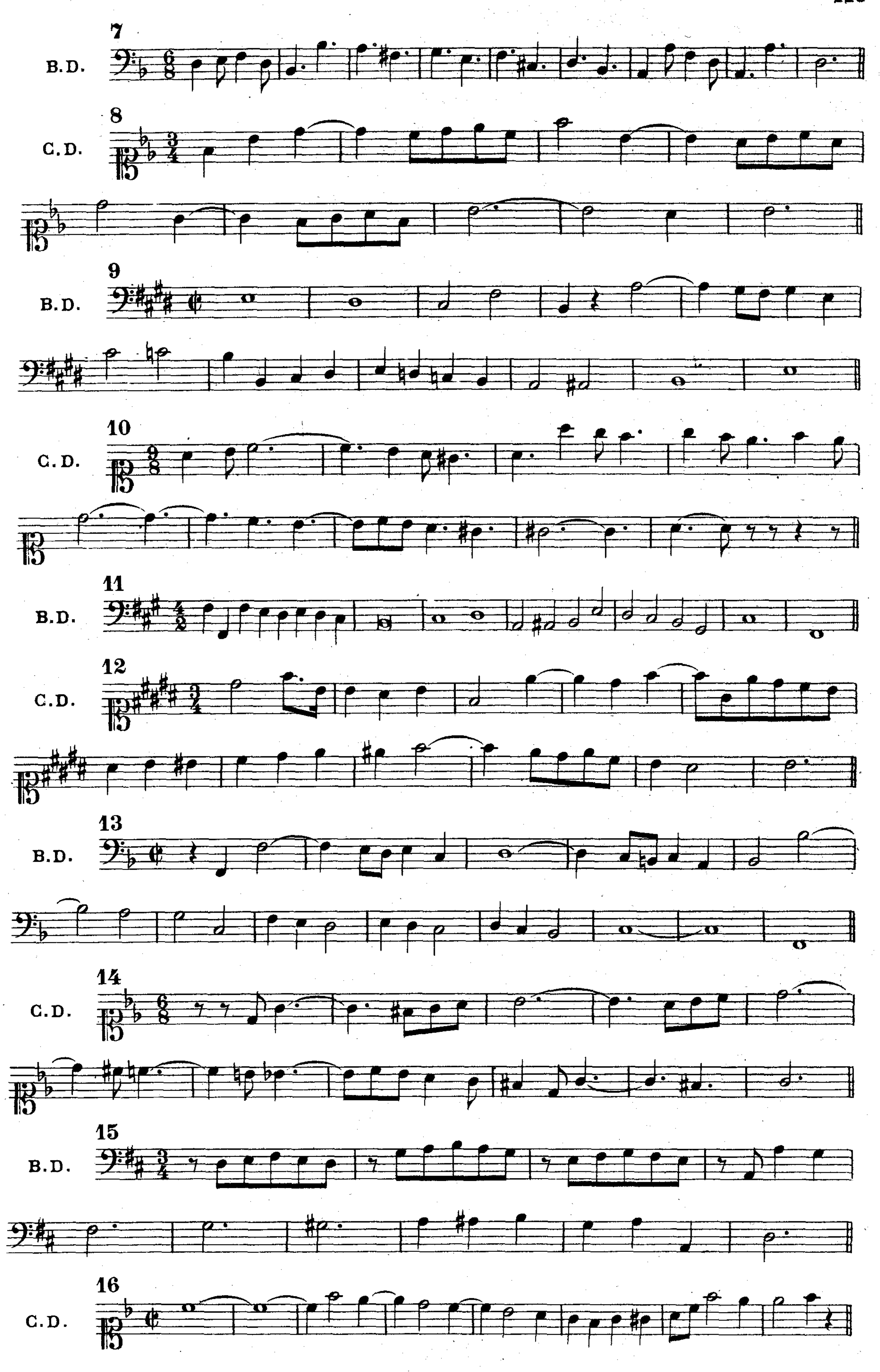
Il doit être considéré comme une préparation excellente aux leçons qu'on fera plus tard, dont nous avons parlé page 218.

N.B. — La réalisation chiffrée de tous ces Partimenti (Basses et Chants) se trouve aux Réalisations, pages 55 ..... et suivantes.

16 PETITS PARTIMENTI
faisant suite au travail précédent

(Voir "Réalisations" page 64)




7
B.D.
8
C.D.
9
B.D.
10
C.D.
11
B.D.
12
C.D.
13
B.D.
14
C.D.
15
B.D.
16
C.D.

Nous ferons observer de nouveau que le Tableau précédent n'a pour but que de rappeler à la mémoire les ***principaux*** faits harmoniques. — Il sera donc toujours nécessaire, pour les cas moins usités, de recourir au Traité.

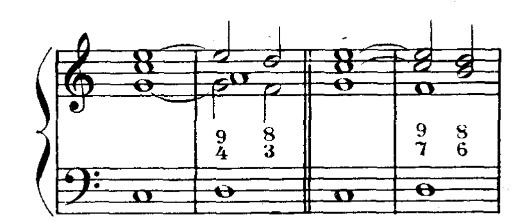
En outre, nous croyons utile, pour compléter le Tableau précédent, de renouveler quelques observations importantes :

1° – PÉDALES
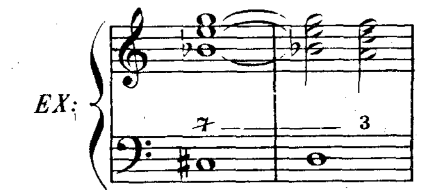
Lorsque la Pédale inférieure est note intégrante de l'harmonie, elle *doit recevoir le chiffrage*; si au contraire elle est note étrangère, c'est la partie qui est au dessus de la Pédale qui devient la *véritable basse*, et qui comme telle, *doit être chiffrée*.

2° – DOUBLES ET TRIPLES RETARDS

Dans les doubles et triples retards, chacun d'eux sera indiqué par un chiffre spécial de la manière suivante ;

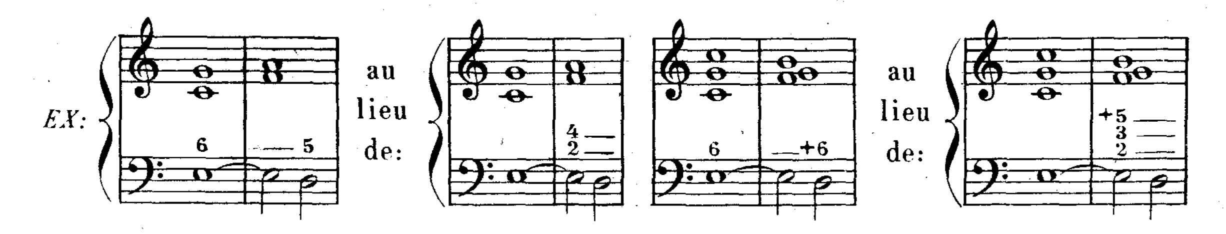


Si toutes les notes de l'accord sont retardées à la fois, on prolongera simplement le chiffrage par une barre horizontale ;



3° – RETARDS DE LA NOTE DE BASSE (qu'elle soit ou non fondamentale).

Lorsque c'est la note de basse qui est retardée, nous conseillons une manière de chiffrer très simple, dont l'emploi, croyons-nous, n'a pas été fait jusqu'à présent. — Elle consiste à mettre le chiffrage ordinaire *sur la note réelle* et à le faire précéder de la barre horizontale.
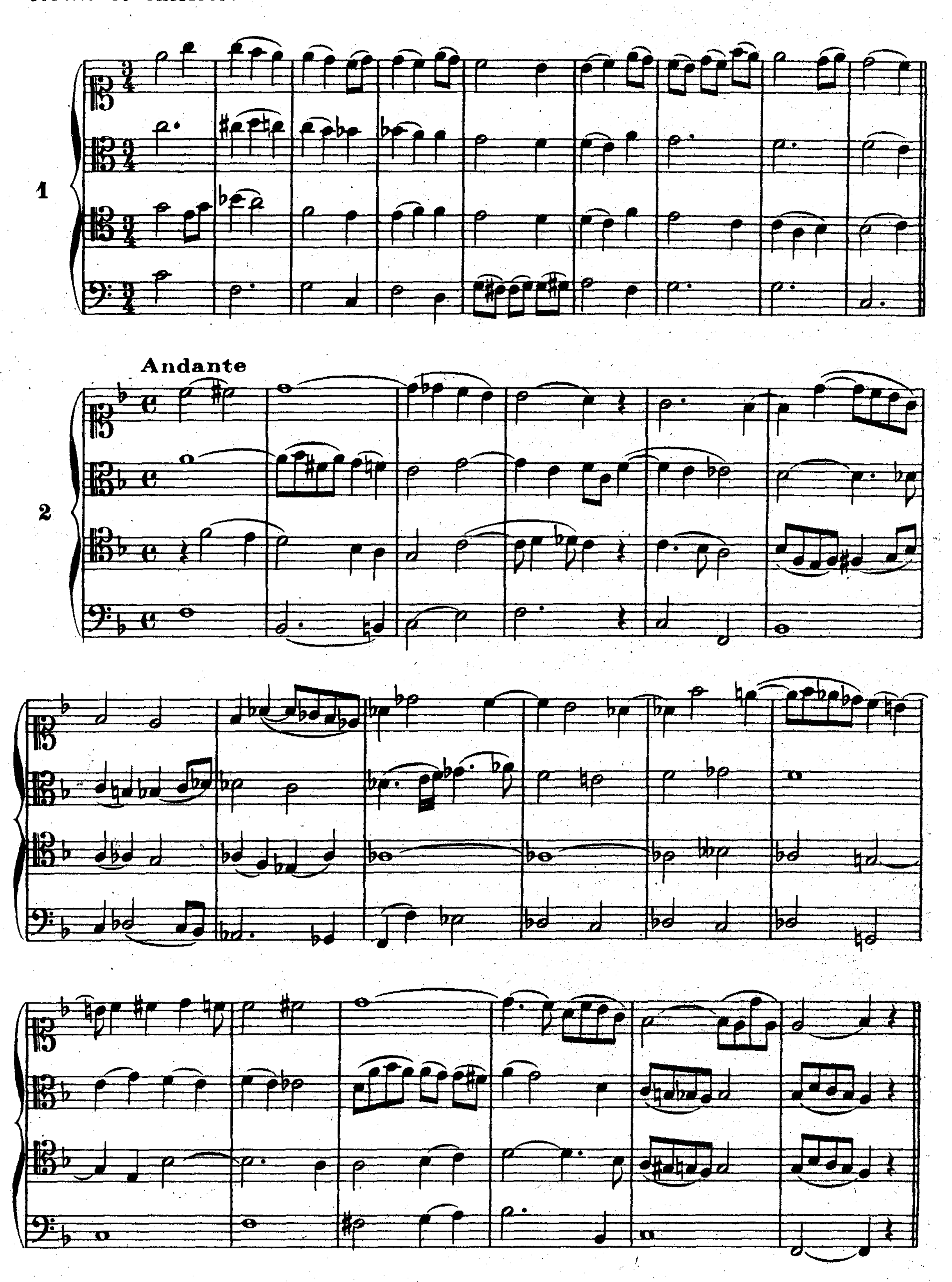


4° – CHIFFRAGE DES NOTES ACCIDENTELLES
(Voir § 148)

N.B. — En examinant bien notre Tableau de chiffrage, on verra qu'aucune confusion n'est possible, puisqu'on ne rencontre jamais deux accords ou agrégations de notes ayant le même chiffrage.

DEUX EXERCICES D'ANALYSE

(Voir "Réalisations" page 108)

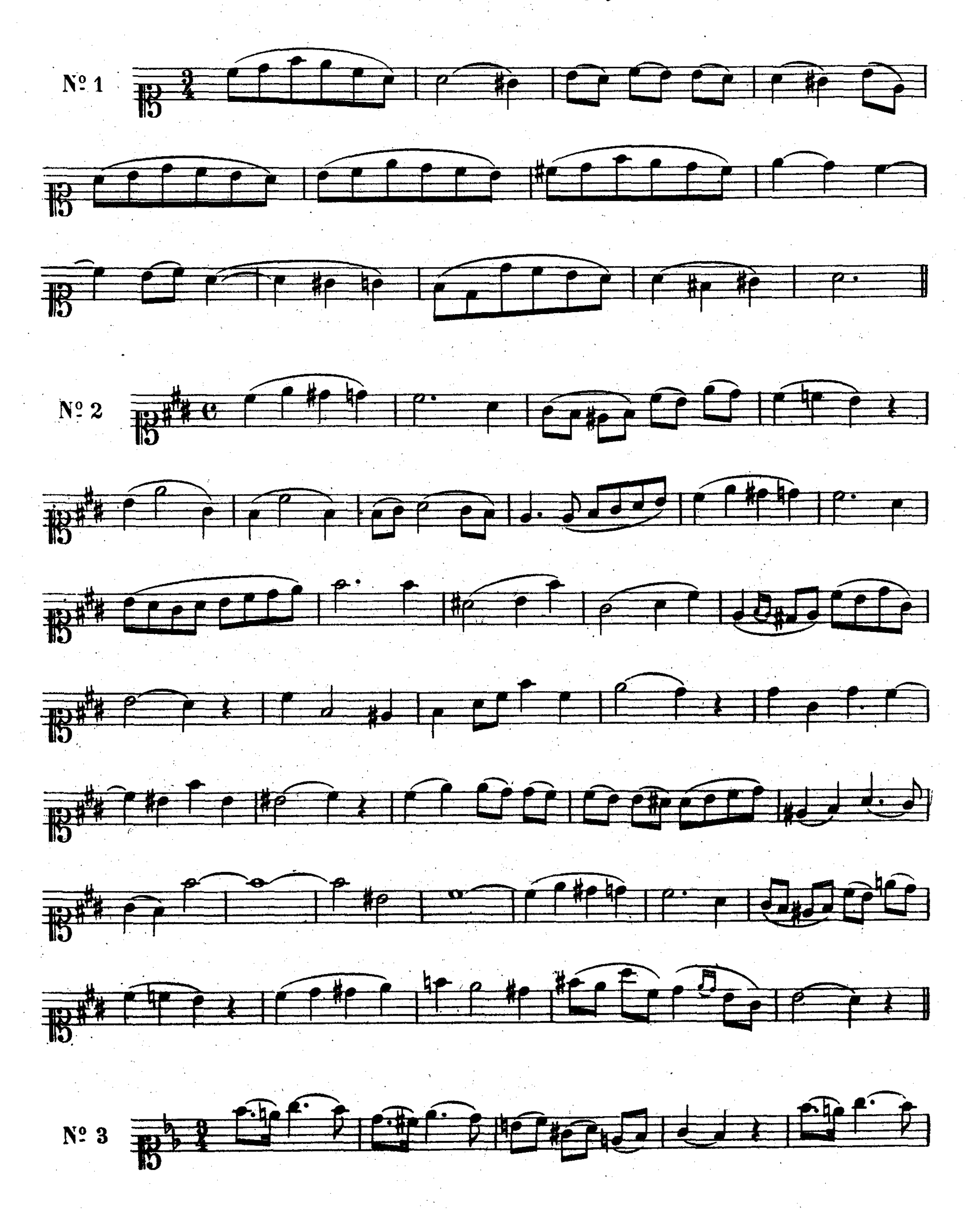
Analyser les fragments suivants, en indiquant les résolutions exceptionnelles, les notes étrangères à l'harmonie, telles que: Anticipations, Appoggiatures, notes de passage, etc.... et chiffrer.



4 CHANTS DONNÉS SUPPLÉMENTAIRES

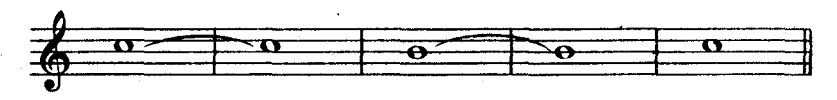
Notes accidentelles ou étrangères à l'harmonie
Anticipations, Appoggiatures, etc...

(Harmonie de l'Auteur, voir "Réalisations" pages 104, 105 et 106)



Nº 4

FRAGMENT DE PARTIE SUPÉRIEURE à harmoniser de 25 manières différentes



N.B. — Commencer toujours par l'accord d'Ut majeur et finir à volonté.

(Voir "Réalisations" pages 107, 108 et 109)

QUELQUES RÉFLEXIONS
à propos des tendances modernistes

"Les véritables hommes de progrès sont ceux qui ont un profond respect du passé"
RENAN

Tout d'abord disons à l'élève que ce qui lui a été présenté comme *règles* au cours de ces Etudes, n'est que le résultat d'observations nombreuses, répétées, faites sur les œuvres des plus grands maîtres universellement admirés qui nous ont précédé. Ces "règles" devraient en réalité s'appeler: *Conseils*, *remarques*, car, en art, il n'y a pas de "règles" proprement dites. Les œuvres de nos illustres devanciers sont pour nous les modèles où *l'enseignement* doit puiser sa féconde substance.

De ce qui précède découlent les remarques suivantes, d'où il résulte que l'enseignement de l'harmonie, tel que nous l'avons conçu dans cet ouvrage, repose sur un double principe :

1º - Celui de la *tonalité moderne*, caractérisée par le dualisme des modes majeur et mineur, et qui forme, depuis près de trois siècles, la base de notre système musical.

2º - Celui de *l'unité tonale*, antérieur même à la tonalité moderne, puisqu'il était rigoureusement respecté par les anciens.

Dans l'Antiquité, la Musique se bornait à la *Monodie*: l'Harmonie, telle que nous la concevons, était inconnue. Nos gammes modernes n'existaient pas encore et la Musique reposait sur un ensemble assez complexe de *modes* dont l'usage se prolongea à travers diverses évolutions pendant toute la durée du Moyen Age, tandis qu'apparaissait une Harmonie rudimentaire, mais sans aucune modulation. Ce n'est qu'à l'époque de la Renaissance (XIVe, XVe et XVIe siècles) que naquit la *Polyphonie*, sous la forme du *Contrepoint* (superposition de mélodies) toujours basé sur les anciens modes, mais s'écartant passagèrement du mode initial, en effleurant d'autres modes voisins que l'on pourrait assimiler aux tons relatifs de notre art actuel.

Au XVIIe Siècle, l'*Harmonie* moderne prend naissance avec MONTEVERDE, qui en détermine, comme nous l'avons vu, les deux éléments fondamentaux:

1º - *L'Accord*, principe générateur, formé d'une succession de tierces superposées impliquant une idée de mouvement et résultant de la résonance naturelle du corps sonore.

2º - *La Tonalité*, déterminée par la résolution obligée de cet accord naturel sur un accord conclusif, dont la fondamentale sert de point de repère à l'enchaînement.

Alors le grand J.-S. BACH, qui représente le trait d'union entre l'art ancien et l'art moderne, substitue la tonalité aux modes anciens et, tout en maintenant inébranlablement la puissante assise du ton principal, développe de longues périodes dans les tons relatifs et même parfois, fait avec une audace et une souplesse merveilleuses, des incursions en des tonalités éloignées, comme par exemple dans le magnifique Prélude de la célèbre "Fugue en sol mineur" pour orgue.

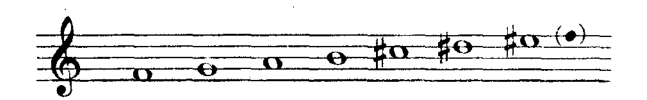
Enfin viennent les grands classiques, dont BEETHOVEN est le sommet et dont les plus illustres représentants, en France, sont, à notre époque, CÉSAR FRANCK et CAMILLE SAINT-SAËNS; ils élargissent singulièrement le domaine de l'art en des compositions grandioses, modifient les formes, modulent, longuement parfois, en des tons éloignés, mais ne laissent pourtant jamais oublier le ton principal dans lequel ils rentrent toujours avec force et opportunité dès que l'esprit pourrait se croire égaré, tel un propriétaire rentre en son domaine après une absence, affirmant son droit et jouissant intensément de sa sécurité et de son plaisir. — On peut dire que toutes les œuvres de cette période sont construites d'après ces principes.

En admirant la filiation superbe de tous les génies qui se sont succédé depuis J.-S. BACH jusqu'à nos jours, on constate que chacun a apporté sa pierre à l'édifice sans en détruire la base. En effet, aussi bien en Allemagne, de BACH à WAGNER, qu'en Italie, de MONTEVERDE à VERDI, et en France, de RAMEAU à C. FRANCK, on voit que l'art, tout en se modifiant profondément, s'enrichissant, se transformant, fut toujours respectueux de la tradition.

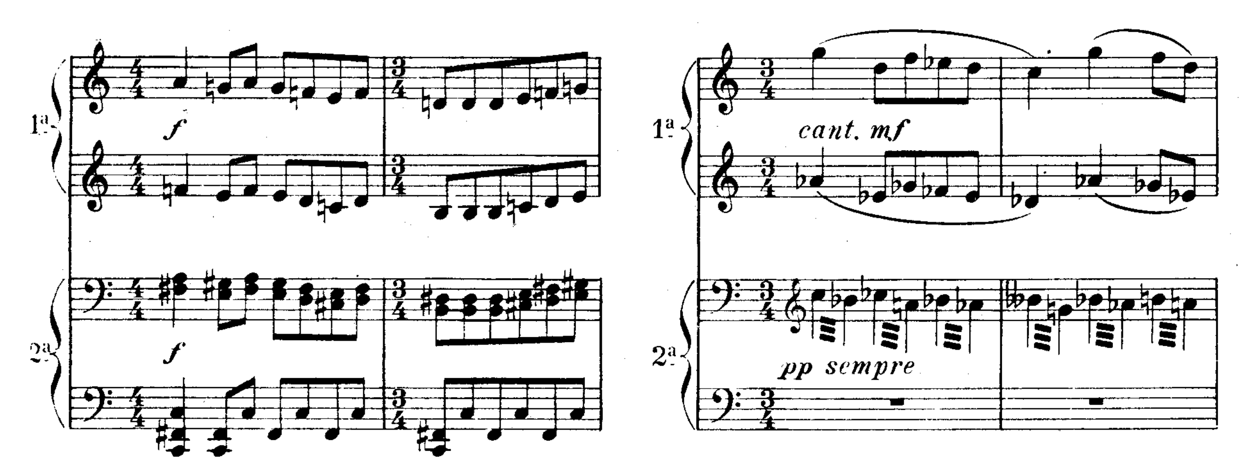
Cependant, au cours et surtout vers la fin de cette phase longue et brillante, on a vu s'accuser diverses tendances qu'il importe de préciser succintement.

Soit dans le but de donner plus de richesse au discours musical, soit (sous l'influence toujours croissante de la musique dramatique) pour mieux suivre le développement et le conflit des sentiments que la musique se donnait pour mission d'exprimer, les *modulations* tendaient à se multiplier, le *chromatisme*, qui est une rupture de la tonalité puisqu'il appartient à tous les tons, devenait de plus en plus fréquent, les *dissonances* de plus en plus nombreuses. Cette tendance provoqua tout naturellement l'usage de plus en plus répandu des *non-préparations*, des *non-résolutions* ou des *résolutions exceptionnelles*. Et bientôt, recherchant toujours de nouveaux éléments expressifs, certains musiciens imaginèrent de rompre ouvertement avec le double principe jusqu'alors respecté:

1º — La tonalité moderne fut remplacée: soit par un retour pur et simple aux *modes anciens* (modes grecs ou modes du plain-chant), retour déjà esquissé par l'emploi systématique du mode mineur avec sensible baissée; soit encore par des gammes d'origine *exotique*, par exemple les gammes chinoise et écossaise qui donnèrent naissance à *la gamme par tons*.



2°- La succession toujours plus rapide des tonalités conduisit à la rupture franche de l'unité tonale par l'emploi de la *polytonie,* où des tonalités différentes sont entendues non plus successivement, mais simultanément.



IGOR STRAWINSKY - LE SACRE DU PRINTEMPS
Fragments de la réduction à 4 mains

***

Il est certain que, dès lors, les principes de l'harmonie basés sur la tonalité et l'unité tonale perdent toute leur raison d'être.

C'est ainsi par exemple que *l'accord de neuvième,* usité exclusivement sur la dominante peut s'employer indifféremment sur tous les degrés, du moment que la tonalité devient indéterminée. De même les accords de *onzième* et de *treizième* peuvent se placer sur tous les degrés et non plus seulement sur la tonique.

Il est également indéniable que les *quintes consécutives* proscrites comme donnant la sensation de deux tonalités différentes superposées s'accomodent fort bien de la conception de la polytonie, que les *fausses relations* et les enchaînements écartés comme défectueux au point de vue tonal trouvent leur emploi lorsque la tonalité est remplacée par un retour aux anciens modes.

(Notons, pour mémoire, que dans le domaine de la Mesure et du Rythme, un effort parallèle se manifeste. Le rythme devient de plus en plus libre et complexe, et cherche à s'affranchir non seulement de la rigueur artificielle de la carrure, mais encore de la prétendue "tyrannie de la barre de mesure". _C'est encore un retour vers l'art du Moyen Age, qui n'était pas soumis, en effet, à notre conception actuelle de la mesure).

***

Tels sont, considérés au seul point de vue de l'Harmonie, les caractères essentiels des tendances appelées *"modernistes",* bien qu'elles comportent, pour une large part, comme nous l'avons montré, une régression vers d'anciennes formules tombées depuis longtemps en désuétude. Cet effort ne peut nous laisser indifférents, d'abord parce qu'il est nécessaire que l'élève harmoniste soit mis à même de tout analyser, et aussi parce qu'il doit être prémuni contre une tendance très explicable à s'autoriser de ces exemples pour s'affranchir d'une discipline, d'une règle indispensables.

Il ne devra, au contraire, songer à s'en libérer que très progressivement, avec une extrême prudence, et seulement après avoir acquis la pleine possession des moyens techniques qui doivent constituer la base fondamentale de son art.

Aucun principe n'est immuable; aucune forme n'est définitive. L'évolution, qui est la loi même de la vie, s'impose aux arts comme aux individus. Les principes techniques, qui ne sont que des moyens de réalisation matérielle se modifient incessamment; les formes sont appelées à se succéder, et chacune d'elles doit logiquement disparaître, après avoir rempli son rôle, pour céder la place à d'autres, qui s'inspirent de celles qui les ont précédées, en les transformant. — Mais la Forme, elle, est éternelle, basée sur l'Ordre et l'Equilibre qui sont toujours indispensables pour que l'Art puisse demeurer l'expression suprême de l'Idéal et de la Beauté. — Si la préoccupation de la Forme disparait, si l'Ordre et l'Equilibre sont rompus, l'esprit ne peut être satisfait, et l'édifice échafaudé dans le Temps ou dans l'Espace, s'effondre dans l'incohérence et le chaos. — Aussi le Progrès, qui est une nécessité inéluctable, ne peut-il se réaliser qu'en respectant les grandes lois générales qui dominent l'Univers et en s'appuyant sur ce qui *est,* pour préparer ce qui sera. Il doit y avoir toujours *évolution,* jamais *révolution.* — Et c'est pourquoi, aimant ardemment notre art, sachant qu'il subit, comme tous les autres, des transformations qui doivent retenir l'attention éveillée de tous, nous croyons le servir en répétant encore que l'enseignement ne peut et ne doit être fondé que sur le passé.

Or, le double principe de la tonalité moderne et de l'unité tonale, que nous avons strictement maintenu comme base de ces études, n'est pas né arbitrairement au gré d'un caprice, fut-il celui d'un musicien de génie: il dérive, nous l'avons montré, d'un phénomène physique; il est donc suggéré par la Nature elle-même, et c'est sans doute pourquoi il s'est imposé si impérieusement comme le fondement de notre art occidental. Le compositeur peut certes le transgresser d'une manière heureuse dans des cas déterminés pour obtenir certains effets de couleur ou traduire certaines situations particulières. Il peut même, lorsqu'il est arrivé à une complète maîtrise technique, ne pas reculer devant les innovations les plus audacieuses pour chercher à ajouter à la langue musicale de nouveaux éléments de richesse, de pittoresque et d'expression. Mais il doit toujours tenir compte de la Tradition, qui reste la condition de tout progrès durable, et même simplement de longues habitudes d'oreille qu'il est impossible de méconnaître impunément. — Renier résolument et en bloc tout le passé, en n'en conservant guère que les éléments matériels, c'est-à-dire la notation, ce serait entreprendre une œuvre vaine, stérile, malgré le mouvement de curiosité éphémère qu'on pourrait parfois réussir à susciter.

Aussi, ne saurions-nous trop recommander à l'élève de s'imposer rigoureusement, pendant le cours de ses études scolastiques, le respect absolu des principes qui restent, aujourd'hui encore, la base de notre art musical et qui, pendant une période longue et glorieuse, ont présidé à l'éclosion de tant d'œuvres impérissables dont s'enorgueillit l'esprit humain.

NOTES SUPPLÉMENTAIRES

Quelques notions et remarques sur l'art d'accompagner une mélodie prédominante

Il arrive fréquemment que des élèves, au sortir de leurs études d'harmonie, d'ailleurs bien et consciencieusement faites, se trouvent fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'écrire le moindre accompagnement à une mélodie quelconque. — Ils ont des scrupules exagérés; ils n'osent pas doubler telle ou telle note; ils ne savent ce qu'ils peuvent faire et ce qu'ils doivent éviter. En un mot, ils sont souvent d'une gaucherie et d'une maladresse indéniables.
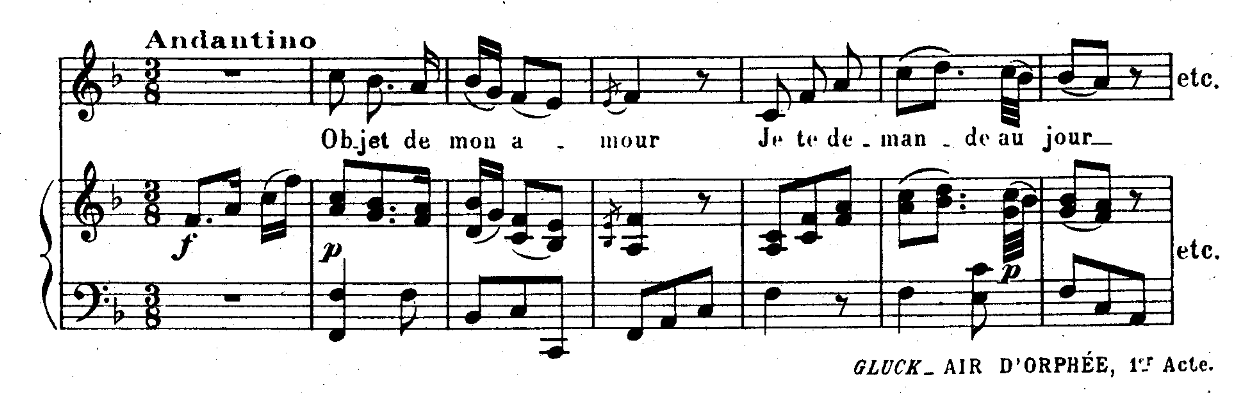
Quelques unes de nos observations concernant les notes accidentelles *(Voir 5e Partie)* donnent bien des notes précieuses sur la manière de traiter l'harmonie relativement au style instrumental, mais elles ne sont pas complètes, et c'est pour venir en aide aux jeunes compositeurs encore inexpérimentés, pour leur éviter les incertitudes, les tâtonnements, les hésitations, que nous écrivons les lignes suivantes. — Cette matière, du reste, n'a été, que nous sachions, traitée suffisamment jusqu'à présent, dans aucun Traité d'harmonie.

Nous ne pouvons naturellement entrer ici dans tous les développements que comporte ce sujet, nous sortirions du cadre et de la nature de cet ouvrage. Nous n'avons pas non plus la prétention d'aider à trouver des formes nouvelles d'accompagnement (Cela est affaire d'imagination et d'ingéniosité); nous voulons seulement donner un *aperçu* indiquant les points *essentiels* sur lesquels doit se fixer l'attention du compositeur débutant, relativement à la correction de l'écriture. — Aller plus loin serait empiéter sur un Traité de composition.
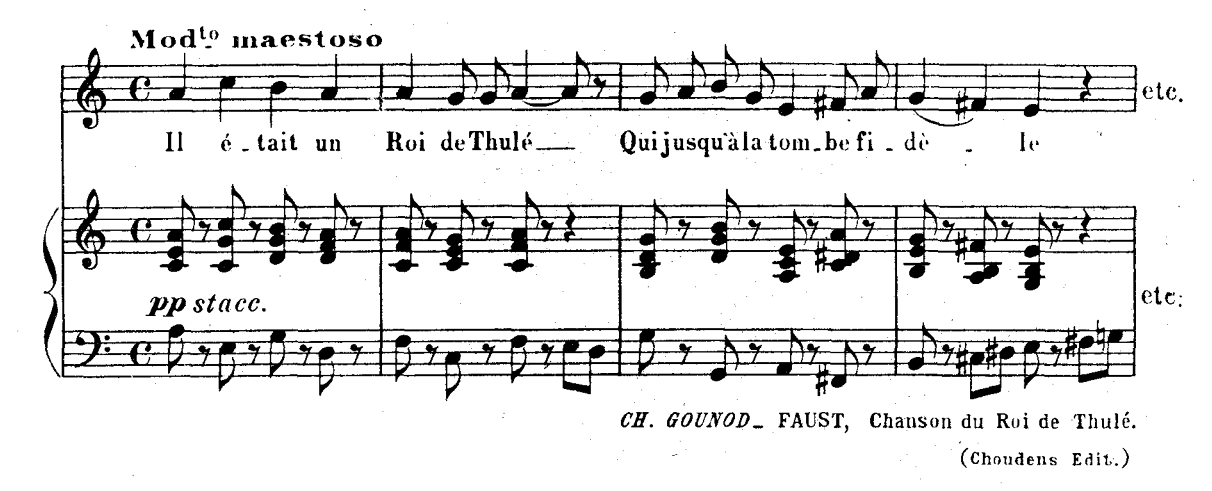
L'accompagnement d'une mélodie prédominante peut donner lieu à un assez grand nombre d'observations dont nous résumons les principales:

1° — La mélodie peut être doublée entièrement dans ses contours, soit par la partie supérieure, soit par une partie intermédiaire (ce qui est beaucoup plus rare), sans qu'il en résulte des fautes d'octaves:

Mélodie doublée par la partie supérieure.

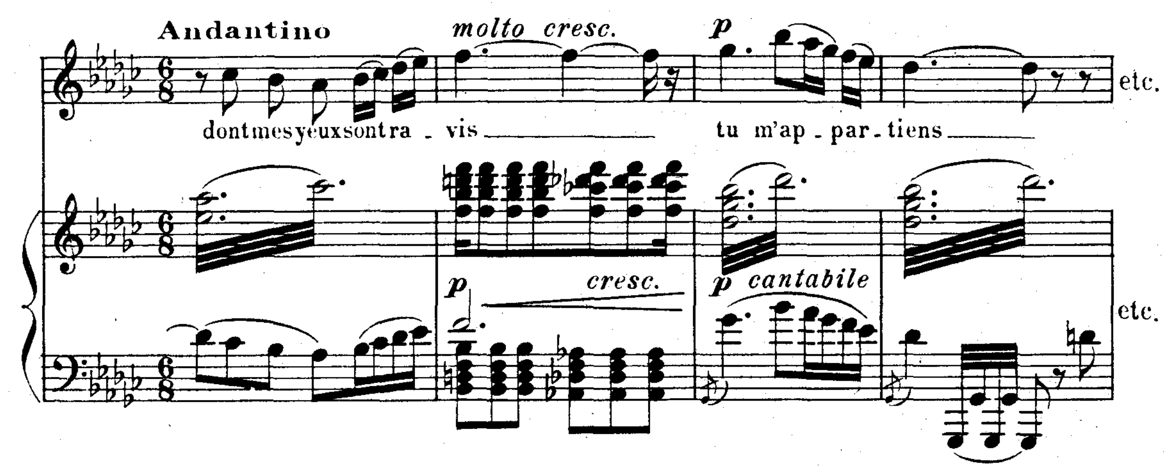


GLUCK — AIR D'ORPHÉE, 1er Acte.



CH. GOUNOD_ FAUST, Chanson du Roi de Thulé.
(Choudens Edit.)
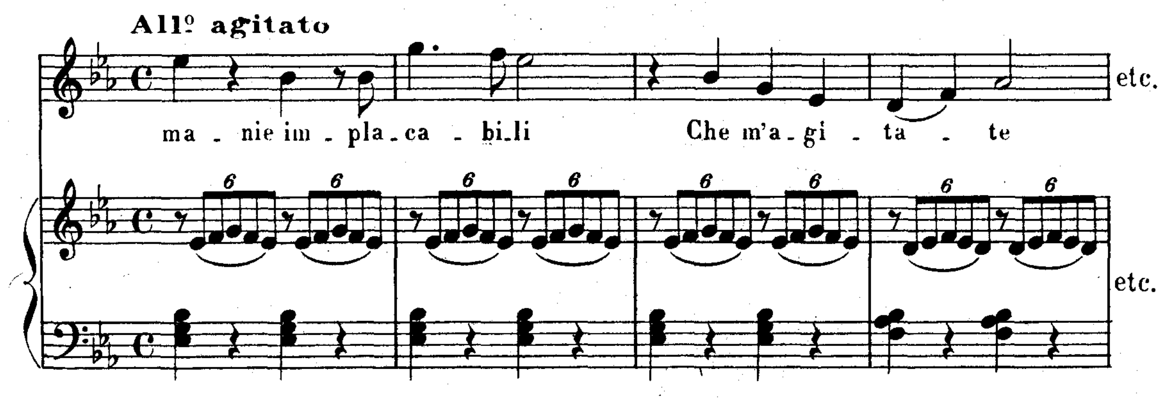
Mélodie doublée par une partie intermédiaire.



MEYERBEER_ L'AFRICAINE, Air de Vasco, 4e Acte.
(Deiss et Crépin Edit.)

2º_ La mélodie peut être doublée alternativement et fragmentairement par les différentes parties, sans qu'il en résulte davantage des fautes d'8ves. Il suffit toujours que l'harmonie prise isolément soit correctement écrite. Cette forme est très usitée, c'est celle qui laisse aux deux éléments (Mélodie et accompagnement) la plus grande indépendance.

Mélodie doublée alternativement par les différentes parties de l'harmonie.
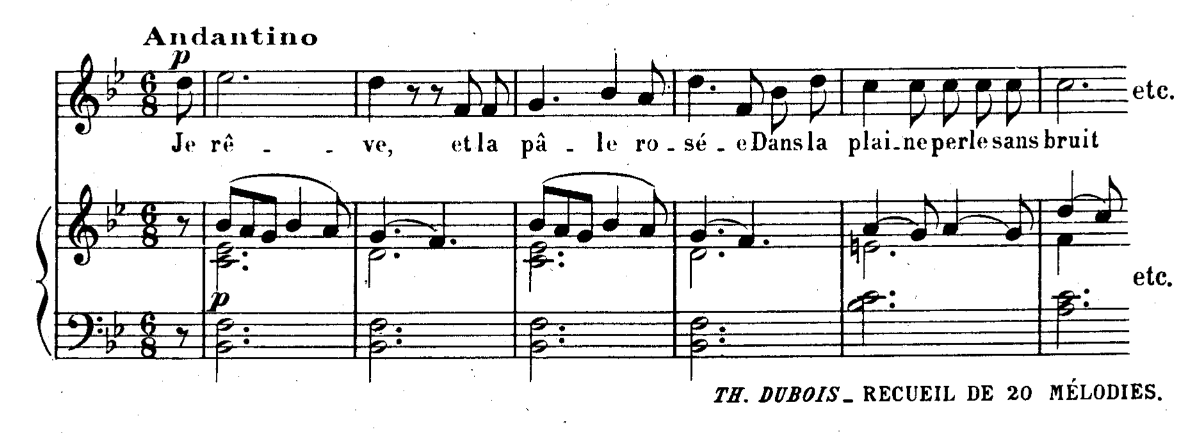


MOZART_ COSI FAN TUTTE, 1er Acte.

Moderato

Toi qui règnes par l'a-mour O maîtresse du monde, Charme du divin sé- etc.
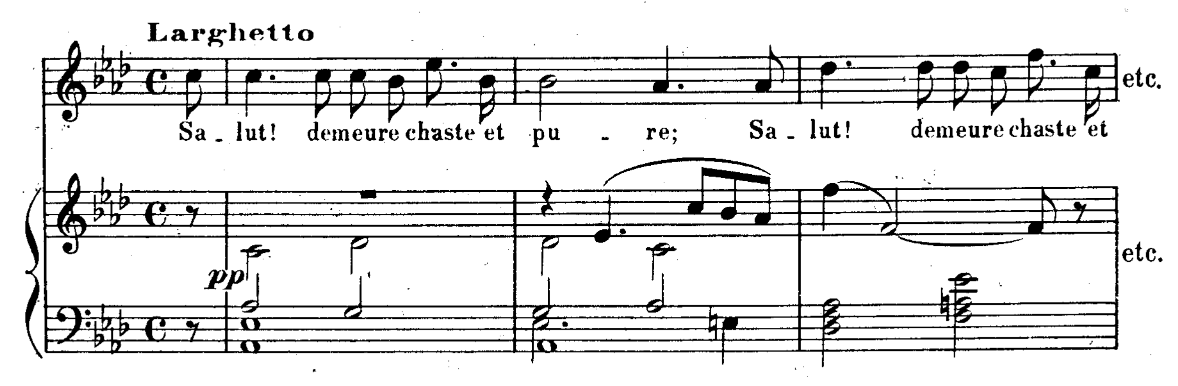
etc.

SCHUMANN _ FAUST, 3e partie.



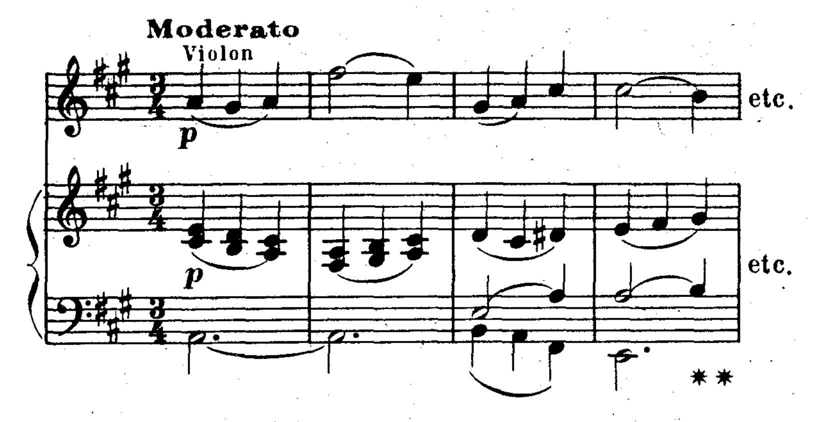
TH. DUBOIS _ RECUEIL DE 20 MÉLODIES.

3° _ La mélodie peut n'être pas doublée du tout, elle forme alors une partie intégrante de l'harmonie et indépendante des autres parties.
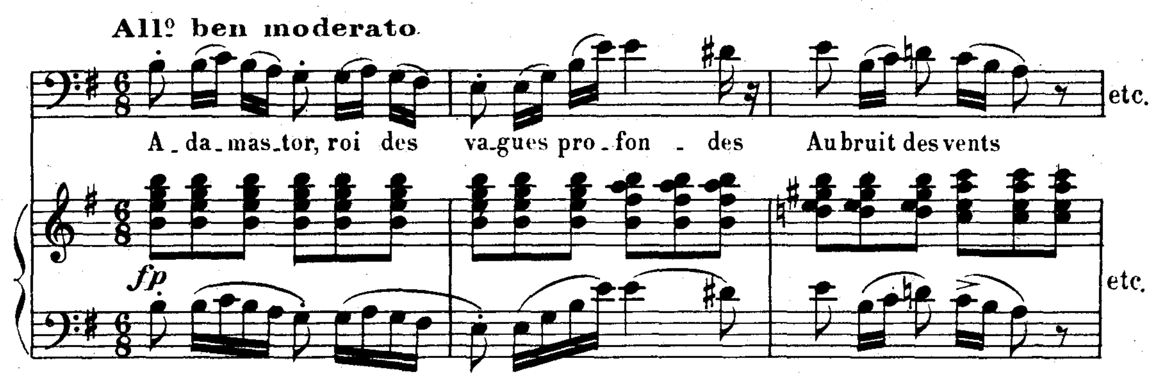


CH. GOUNOD _ FAUST, Cavatine.
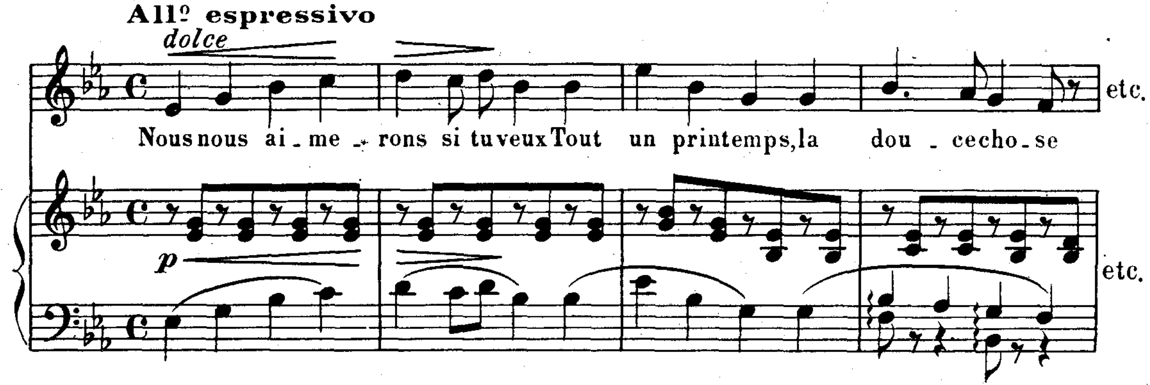
(Choudens Edit.)



4º_ La mélodie est quelquefois doublée par la basse pour produire un effet particulier et momentané:
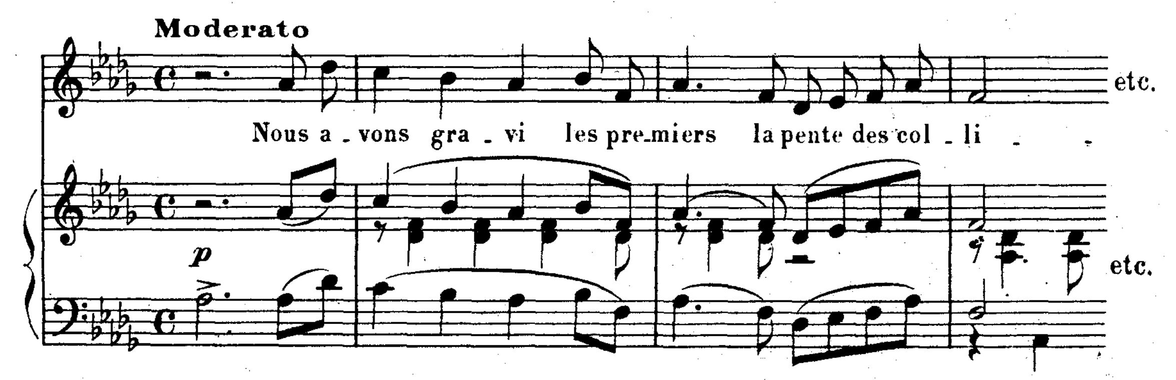


*MEYERBEER*_ L'AFRICAINE. Air de Nelusko
(Deiss et Crépin Edit.)
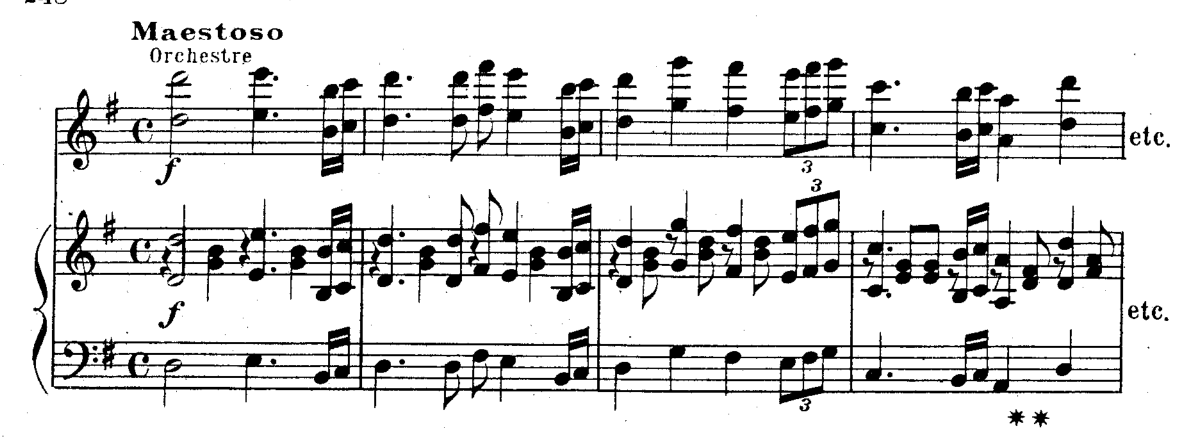


*TH. DUBOIS*_ RECUEIL DE 20 MÉLODIES

5º_ La mélodie est quelquefois doublée simultanément par la basse et par la partie supérieure (effet spécial comme le précédent).
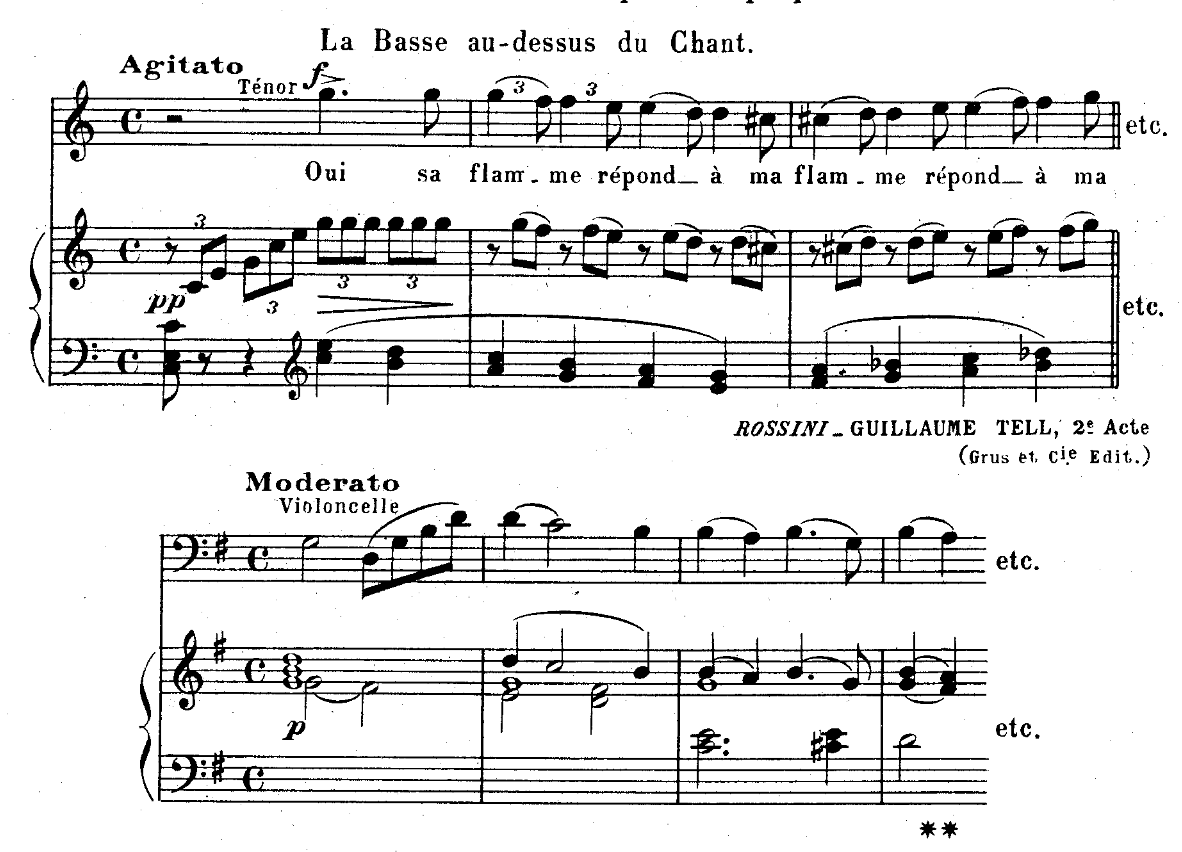


*TH. DUBOIS*_ RECUEIL DE 20 MÉLODIES



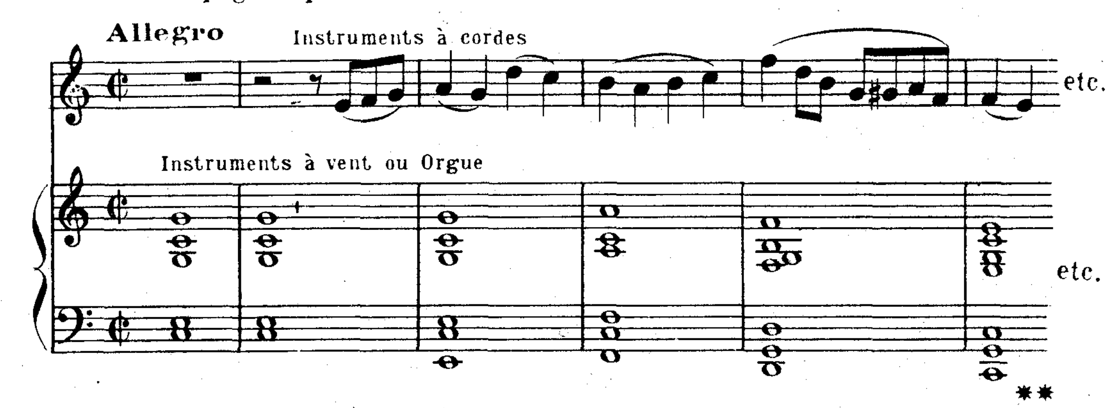
6º – L'accompagnement d'une mélodie peut, pendant sa durée, revêtir alternativement les diverses formes précédentes.

7º – Lorsqu'on accompagne une voix ou un instrument grave, il arrive quelquefois que la mélodie se trouve réellement au dessous de la basse de l'harmonie, la différence des timbres détruit ordinairement la mauvaise impression qui pourrait en résulter.
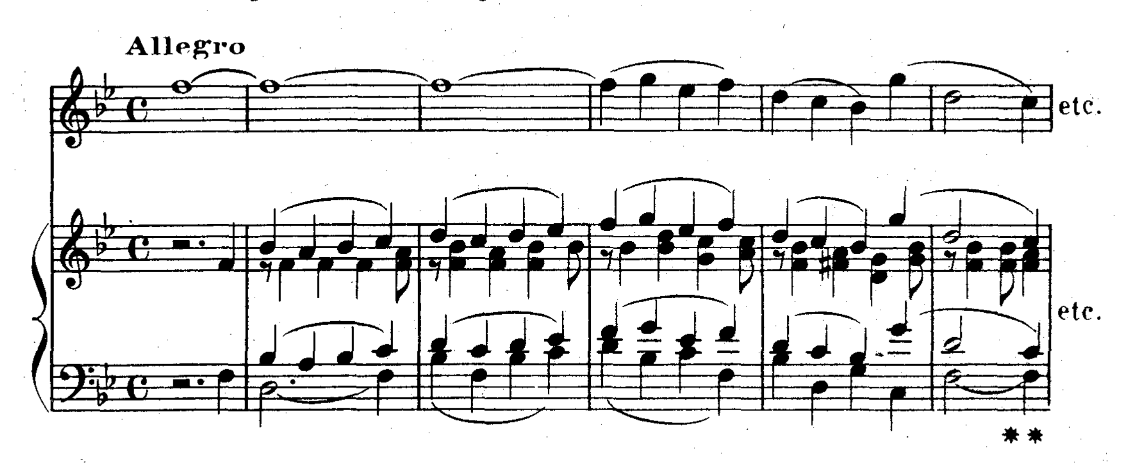


8º – Lorsqu'une mélodie vocale est accompagnée par un ou plusieurs instruments, de même que lorsqu'une mélodie instrumentale est accompagnée par des voix, ou bien encore lorsqu'une mélodie est accompagnée par un ou plusieurs instruments de timbre différent de celui de la mélodie, il peut se produire qu'on fasse entendre à la fois et à la même octave l'appoggiature d'une note en même temps que la note réelle. Comme dans le cas précédent, la différence des timbres détruit le mauvais effet qui en résulterait avec des sonorités semblables.

Mélodie accompagnée par des timbres différents.



9º – Les octaves existant entre certaines parties de l'accompagnement ne sont pas fautives lorsqu'elles ont pour objet de renforcer une de ces parties afin de lui donner une intensité plus grande.

Octaves entre les parties harmoniques.
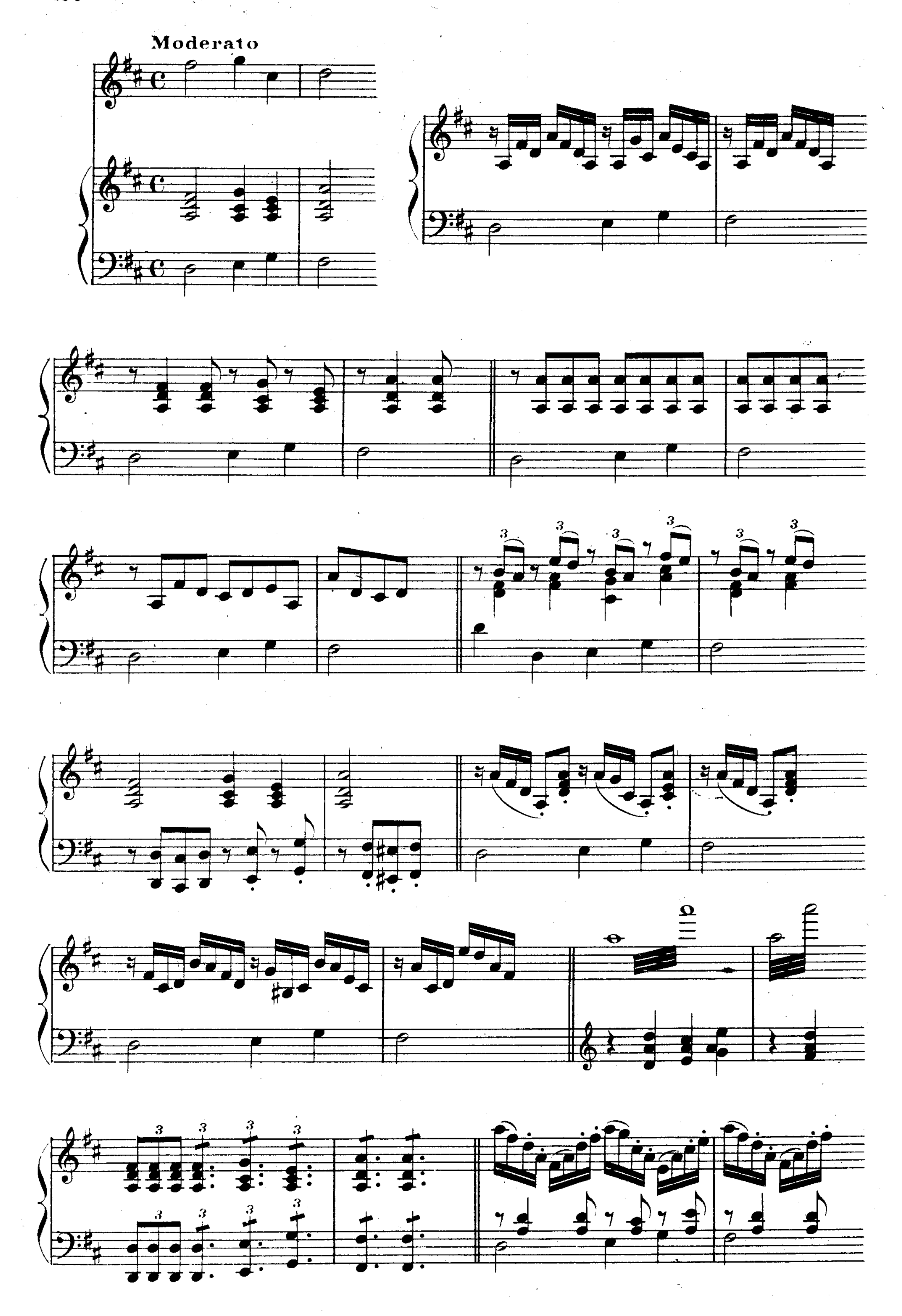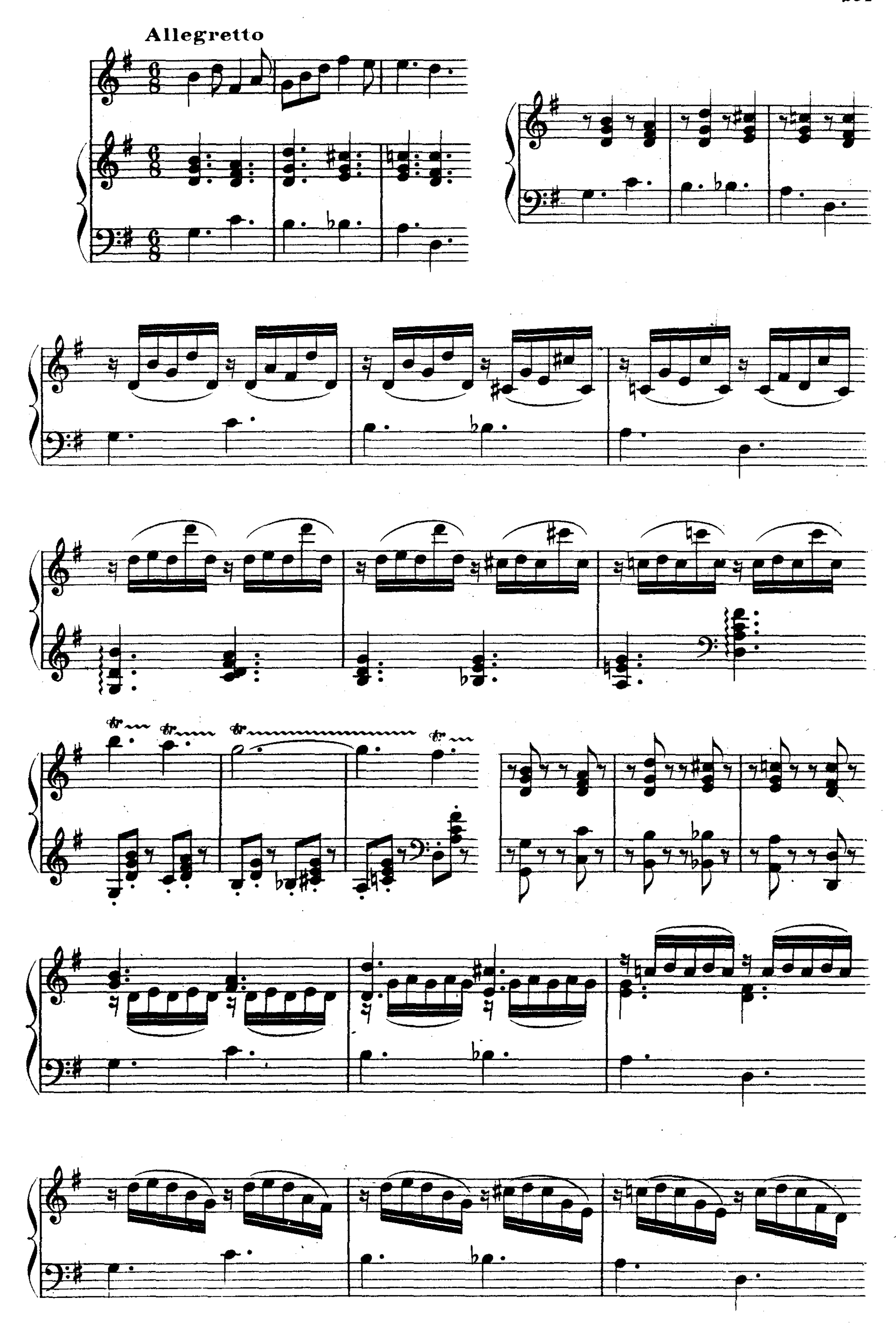


10º – La mélodie, en ce qui concerne les fautes de 5tes, d'8ves, de fausse relation etc... doit être, *relativement à la Basse*, traitée comme une partie ordinaire de l'harmonie, c'est-à-dire qu'il ne doit jamais résulter entre ces deux parties, aucune faute de ce genre (sauf les cas où, comme nous venons de le dire plus haut, la Basse double intentionnellement et momentanément la Mélodie).
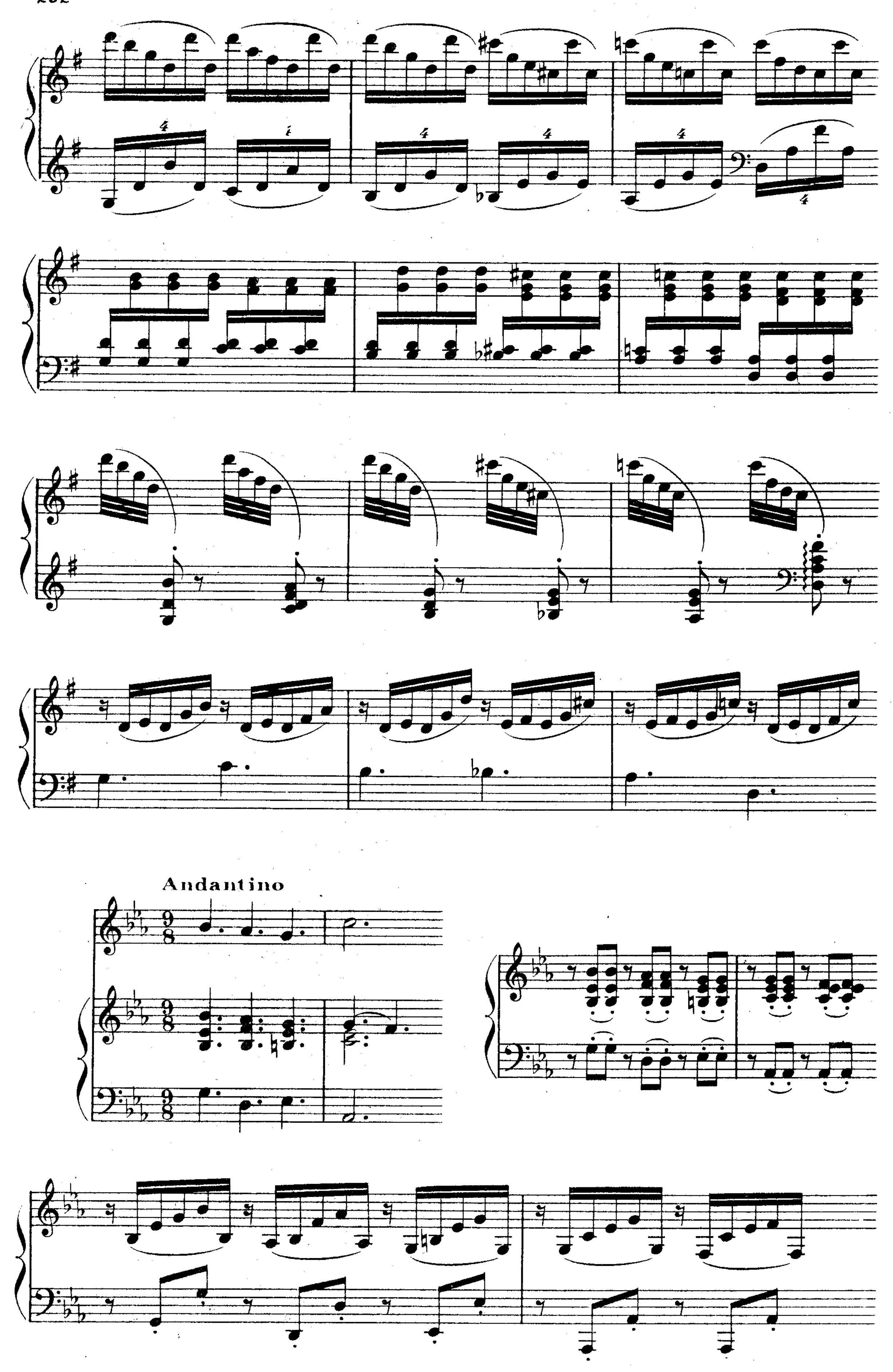
11º – Les notes à mouvement contraint, telles que: notes sensibles, dissonances, retards, peuvent le plus souvent être doublées sans inconvénient par une des parties supérieures de l'harmonie, mais on évitera toujours de faire ces doublures à la basse, sinon d'une manière fugitive et pendant la durée du même accord.
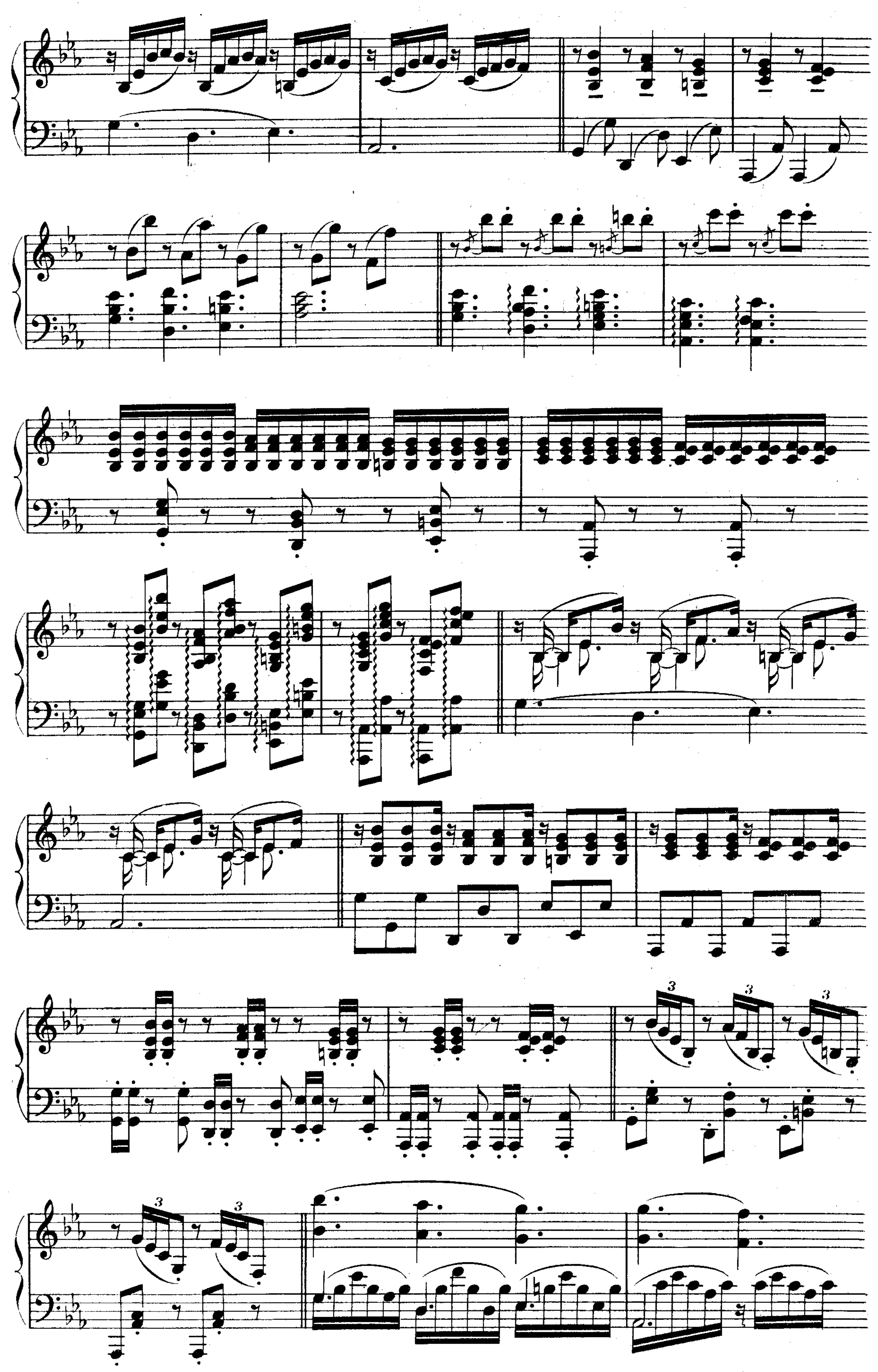
12º – Les formes si nombreuses d'accompagnements arpégés doivent, pour être correctement écrites, pouvoir se réduire à l'état d'accords plaqués et ne contenir, à cet état élémentaire, aucune incorrection.

N.B. – Pour terminer, nous mettons sous les yeux de l'élève, quelques unes des formes variées qu'on pourrait donner aux fragments suivants.


Moderato


Allegretto


Andantino



Imprimé en France - FI - LIII
IMP. ROLLAND Père et Fils - PARIS

Baudon, grav.

OUVRAGES THÉORIQUES

Harmonie - Contrepoint - Fugue

Prix nets.

BATTMANN (J.-L.). Manuel pratique d'Harmonie . . . .

CATEL. Traité d'Harmonie du Conservatoire, avec additions et exemples par A. Le Borne. . . . .

CHERUBINI. Cours de Contrepoint et de Fugue . . . .

— **Marches d'Harmonie pratiquées dans la Composition** . . . .

DUBOIS (Th.). Notes et Études d'Harmonie, pour servir de supplément au traité de H. Reber . . . .

— **87 Leçons d'Harmonie, Basses et Chants**, suivies de 34 leçons réalisées par les premiers prix de sa classe d'harmonie au concours du Conservatoire (1873-1891) . . . .

— **Petit Manuel théorique de l'Harmonie**

— **Traité de Contrepoint et de Fugue** . .

— **Traité d'Harmonie théorique et pratique**. . . . .

Ce nouveau traité offre le grand avantage de condenser en un seul volume, d'un prix modéré, la matière des deux ouvrages que l'éminent Maître avait pris, jusqu'ici, comme base de son enseignement : le *Traité de H. Reber* et *les Notes et Études d'Harmonie* qu'il avait publiées pour servir de supplément au dit Traité.

Il représente le plus *complet*, le plus *moderne*, et, en même temps, le plus *concis* de tous les grands ouvrages consacrés à l'étude de l'harmonie.

(Le même, texte italien.)

— **Réalisation des Basses et Chants du Traité d'Harmonie**. . . . .

(Le même, texte italien.)

Jean GALLON et Noël GALLON. 60 Exercices et Thèmes d'Harmonie :

A. Livre du professeur (réalisation des auteurs). . . . .

B. Livre de l'élève (exercices préparatoires et thèmes à réaliser) . . . .

Jean GALLON. 60 Exercices et Thèmes d'Harmonie (2e Série) :

A. Livre du professeur (réalisation des auteurs). . . . .

B. Livre de l'élève (exercices préparatoires et thèmes à réaliser). . . . .

Prix nets

KŒCHLIN (Ch.). Étude sur le Choral d'école, d'après J.-S. Bach, avec les thèmes de Gabriel Fauré, composés pour les Concours de Contrepoint du Conservatoire de Paris de 1906 à 1920 . . . . .

— **Précis des règles du Contrepoint**, avec des exemples (séries complètes) à 2, 3 et 4 parties . . . .

(Le même, texte anglais.)

— **Théorie de la Musique** . . . .

— **Abrégé de la théorie de la Musique** . .

PECH (R.). 40 Leçons d'Harmonie (20 Basses données — 20 Chants donnés) à l'usage des classes du Conservatoire National de Musique de Paris . . . .

— **80 Leçons d'Harmonie (2e Série)** : (30 Basses données — 30 Chants donnés — 20 Basses et Chants alternés) à l'usage : 1° des Elèves des Ecoles de Musique et Conservatoires de province ; 2° des candidats sous-chefs et chefs de musique de l'Armée ; 3° des Elèves du Conservatoire de Musique de Paris :

A. Textes seuls. . . . .

B. Textes réalisés. . . . .

PIERRE (Constant). Basses et Chants donnés aux Examens et Concours des *Classes d'harmonie et d'accompagnement du Conservatoire de Paris* (années 1827 à 1900), par F. Bazin, Benoist, Cherubini, Léo Delibes, Théodore Dubois, Fissot, César Franck, F. Halévy, Le Borne, Ambroise Thomas et Ch.-M. Widor, recueillis en 1 vol. in-8° (380 numéros) . . . . . .

— **Sujets de Fugue et Thèmes d'Improvisation** donnés aux Examens et Concours du *Conservatoire* (années 1804 à 1900), par Adolphe Adam, Auber, Barbereau, Bazille, Bazin, Berton, Bizet, Cherubini, Léo Delibes, Théodore Dubois, Duprato, Gevaert, Gounod, Halévy, Victor Massé, Massenet, Onslow, Paladilhe, Pierné, Pugno, Reber, Samuel-Rousseau, Saint-Saëns, Ambroise Thomas, etc., recueillis en 1 vol. in-8° (350 numéros).

LEÇONS DE CONCOURS D'HARMONIE ET DE FUGUE

du Conservatoire National de Musique de Paris

Basses et chants donnés aux concours des classes d'harmonie	Leçons d'harmonie des élèves ayant remporté le premier prix	Fugues à quatre parties des élèves ayant remporté le premier prix
Années 1920-1921-1922 . . .	Années 1920-1921-1922 . .	Années 1920-1921-1922 . .
— 1923.	— 1923	— 1923 (pas de 1er prix)
— 1924.	— 1924	— 1924 . . . .
— 1925.	— 1925	— 1925 . . . .
— 1926.	— 1926	— 1926 . . . .
— 1927.	— 1927	— 1927 . . . .
— 1928.	— 1928	— 1928 . . . .
— 1929.	— 1929	— 1929 (pas de 1er prix)
— 1930.	— 1930	— 1930 . . . .
— 1931.	— 1931	— 1931 . . . .
— 1932.	— 1932	— 1932 . . . .
— 1933.	— 1933	— 1933 . . . .
— 1934.	— 1934	— 1934 . . . .
— 1935.	— 1935	— 1935 . . . .
— 1936.	— 1936	— 1936 . . . .
— 1937.	— 1937	— 1937 . . . .